

783 B65 cop 1

Kansas City
Public Library



This Volume is for
REFERENCE USE ONLY

KANSAS CITY, MO. PUBLIC LIBRARY



0 0001 4540404 2

HANDBUCH D E R MUSIKWISSENSCHAFT

HERAUSGEGEBEN VON

DR. ERNST BÜCKEN

PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT KÖLN

in Verbindung mit:

Professor Dr. Heinrich Bessler-Heidelberg; Privatdozent
Dr. Friedrich Blume-Berlin; Professor Dr. Robert Haas-Wien;
Privatdozent Dr. Wilhelm Heinitz-Hamburg; Dr. Robert
Lachmann-Berlin; Professor Dr. Hans Mersmann-Berlin;
Dr. Peter Panóff-Berlin; Professor Dr. Curt Sachs-Berlin;
Dr. Otto Ursprung-München



POTSDAM
AKADEMISCHE VERLAGSGESELLSCHAFT ATHENAION M. B. H.

DIE EVANGELISCHE KIRCHENMUSIK

VON

DR. FRIEDRICH BLUME
PRIVATDOZENT AN DER UNIVERSITÄT BERLIN



POTS DAM
AKADEMISCHE VERLAGSGESELLSCHAFT ATHENAION M. B. H.

PRINTED IN GERMANY

**COPYRIGHT 1931 BY AKADEMISCHE VERLAGSGESELLSCHAFT ATHENAION M. B. H., POTSDAM
DRUCK UND STICH VON C. G. RÖDER A.-G., LEIPZIG**



LVCAE ♦ OPVS ♦ EFFIGIES ♦ HAEC ♦ EST ♦ MORITVRA ♦ LVTHERI ♦
AETHERNAM ♦ MENTIS ♦ EXPRIMIT ♦ IPSE ♦ SVAE ♦
M · D · X · X · I ·





1. Die siegreiche Reformation. Holzschnitt vom Meister des Michelfelder Teppichs (?) um 1530.
(Dresdner Kupferstichkabinett.)

Reference

783
B65a
cap 1

I.

DIE EVANGELISCHE KIRCHENMUSIK IM ZEITALTER DER REFORMATION.

„Evangelische Kirchenmusik“ ist keine selbständige Gattung Musik. Sie ist weder autochthon noch autark. Sie ist weder aus sich selbst heraus, aus einer ihr allein angehörigen Substanz und ihr allein eigentümlichen Prinzipien erwachsen, noch hat sie sich, einmal vorhanden, in selbstgenügsamem Beharrungsvermögen von anderen Gattungen isoliert. Aus dem Boden einer bereits hochentwickelten und national betonten Kultur hat sie ihre Kraft gesogen, in ihm ist sie zum Bestandteil einer Volksgemeinschaft, einer nationalen Kultur weitergebildet worden. Der Sturm des neuen Geistes, der von Wittenberg ausging, assimilierte sich kräftig, was die Zeit an Bildungsgut auf allen Gebieten hervorbrachte, auch wenn es ihm, wie manche Strömungen des Humanismus, feindlich entgegentrat. Die reformatorische Bewegung sog auch den musikalischen Bestand ihrer Zeit in sich auf. Ganz bewußt ergriff sie das Vorhandene, um es in ihren Dienst zu stellen. Nicht Feindschaft, sondern Rezeption, Assimilation und Dienstbarmachung sind die Tendenzen des Wittenberger Kreises gegenüber dem Bildungsgut seiner Zeit. So wollte es Luther von allen Künsten, so insbesondere von der Musik. „Die Musik im Dienste des, der sie geschaffen hat“, das ist ein in seinen Schriften und Aussprüchen oft variiertes Gedanke.

Indem nun die vorhandene Musik ergriffen und in den Dienst der neuen Lehre gestellt wurde, wuchs der evangelischen Kirchenmusik eine ihrer kräftigsten Wurzeln zu: ihre Gegenwartsverbundenheit, ihr aktueller Charakter. Es ist bezeichnend für Luthers praktischen Weltsinn wie für seine Auffassung von den Zwecken der Kirchenmusik, daß er sich weder auf

Experimente noch auf ausgeklügelte theoretische Regulative einließ, noch auch, wie Calvin, in puristischer Engherzigkeit die Musik auf das primitivste einstimmige Singen beschränkte, sondern vielmehr die Kunst der Gegenwart vollbewußt in den Dienst seiner Sache stellte. Denn damit erhielt die Kirchenmusik ihre zweite starke Wurzel: ihre Volksverbundenheit, ihren nationalen Charakter. Die deutsche Musik war um 1520 eine selbständige Kunst, in ihrem Stil wesentlich anders geartet als die der übrigen europäischen Völker. Sie war erwachsen aus dem deutschen Liede, und in der Liederfindung und -bearbeitung lag ihr Eigenstes und Bestes. Das Lied aber war — gleichgültig, welcher der heutigen Hypothesen über seine Herkunft man zuneigt — zu jener Zeit in weitem Maße Volksgut. Die Übernahme dieser Substanz verbürgte die innige Verbundenheit mit der Gesamtheit des deutschen Volkes schlechthin wie die Übernahme ihrer kunstmusikalischen Bearbeitungspraxis diejenige mit der Bildungsschicht der Nation. Wie aber Luther aus einem gesunden Empfinden für die musikalischen Bedürfnisse der jungen Kirche heraus sich weder in die Blässe des Experiments noch in die Enge des Purismus verfangen hatte, so verfiel er ebensowenig dem Fehler einer billigen Popularität. Indem er sie nicht ausschließlich dem Liedgesang und seinen künstlerischen Möglichkeiten auslieferte, sondern ihr die Verankerung in den liturgischen Zusammenhängen und Überlieferungen des vorreformatorischen Gottesdienstes beließ, führte Luther der Kirchenmusik die Kraft einer dritten Wurzel zu: ihre Traditionsverbundenheit, ihren liturgischen Charakter. Was die katholische Kirche an religiösen Inhalten in ihre kultischen Formen gebannt hatte, das wollte Luther gewahrt und nur in seinem Sinne um- und weitergebildet wissen. Wie seine Lehre ursprünglich nicht auf die Gründung einer neuen, sondern auf die Reform der alten Kirche abzielte, so wollte er auch nicht eine neue Form des musikalischen Gottesdienstes, sondern nur eine Abwandlung dieser Form in neuem Geiste.

Auf diesen Grundlagen entfaltete sich die evangelische Kirchenmusik rasch zu voller Blüte. Bald bildete sie den Kern der gesamten deutschen Musik. Ihre hohen Aufgaben zogen die besten Köpfe der Zeit an, auch wenn sie dem gegnerischen Lager angehörten. Sie sammelte die künstlerischen Kräfte des Reformationszeitalters in sich auf, assimilierte sich die neuen musikalischen Strömungen, die gegen Ende des Jahrhunderts anprallten und den Barock heraufführten, ja, sie vermochte sich noch die starken weltlichen Tendenzen des musikalischen Spätbarock dienstbar zu machen. Sie wurzelte im Boden mit Kräften, die nicht so leicht locker ließen. Freilich starb im Verlaufe von Jahrhunderten eine Wurzel nach der anderen bei diesen Umwandlungsprozessen ab. Zuerst nahm die liturgische Verbundenheit ein Ende, als sich allmählich das Ritual der Kulthandlung immer mehr auflockerte und infolge der Spaltung in Landeskirchen von einer allgemeinverbindlichen Norm zur Territorialangelegenheit herabsank: die notwendige Einheit der gottesdienstlichen Form, gebildet aus dem Gesang des Pfarrers, dem Gemeindelied und der Kunstmusik, zerfiel, ein Vorgang, der schon im 16. Jahrhundert beginnt und sich über einen langen Zeitraum erstreckt. Als dann die Blütezeit der deutschen bürgerlichen Kultur vorüber war, als italienische Kunst Deutschland überschwemmte, als der große Krieg das Nationalgefühl vernichtete und die nationale Kraft zerrieb, erlosch die zweite Grundkraft, die Volksverbundenheit: die evangelische Kirchenmusik wurde eine Angelegenheit der Bildungsschicht. Noch immer aber blieb sie gegenwartsverbunden, noch immer stellte sie die künstlerischen Zeitströmungen in ihren Dienst, noch war ihre Idee mächtig. In der Zeit aber, als die evangelische Kirche selbst mehr und mehr die lutherische Überlieferung aufgab, als die Aufklärung glaubte, Luther könne keinen „Nutzen“ mehr stiften und die rationalistische Theologie alle Formen und Zeremonien des Gottesdienstes zersetzte, als alle Künste aus der

Kirche hinaus- oder in rein weltlicher Gestalt in sie hineindrängten, da erlosch auch die Gegenwartsverbundenheit: Bachs späte Kantaten ragen als letzte Urkunden eines vergangenen Geistes in eine Zeit, die sie nicht mehr versteht und würdigt, die evangelische Kirchenmusik büßt ihre letzte Wurzel ein und erscheint fortan nicht mehr als Kern und Krone der deutschen Musik, sondern als Nebengebiet und Tummelplatz für kleine Geister.

Die Grundlinien der Entwicklung, die sich so aus den drei Wurzeln der evangelischen Kirchenmusik ableiten lassen, dürfen freilich nur als ganz allgemeine Entwicklungsrichtungen betrachtet werden. In Einzelheiten weicht der Gang der Geschichte in den deutschen Landschaften stark voneinander ab. Die Lockerung der liturgischen Form macht sich überall frühzeitig bemerkbar. Hier liegt der schwächste Punkt in der Grundlegung der evangelischen Kirchenmusik durch die Reformation. Zwar sollten die Formen der römischen Liturgie im ganzen beibehalten werden. Aber Luther selbst überließ es später völlig dem Dafürhalten des Landesherrn oder gar des einzelnen Pfarrers, wieweit er die liturgischen Traditionen wahren wollte. Mit katholischen Augen betrachtet ist der lutherische Gottesdienst als völlig „antiliturgische Häresie“ anzusehen (Graff). Zwar haben Joh. Bugenhagen und Joh. Brenz sich in Anlehnung an Luthers „Deutsche Messe“ bemüht, in ihren Kirchenordnungen, die für den größten Teil von Norddeutschland bzw. Süddeutschland maßgebend wurden, in konservativem Sinne feste Formen aufzustellen, andererseits aber herrschen in der evangelischen Kirche schon der Reformationszeit selbst ganz uneinheitliche Anschauungen vom Wesen der Liturgie, die bald mehr mit dem Zweck der Erbauung der Gemeinde, bald mehr als die notwendige Form des Lob- und Dankopfers, bald aber auch mit vorwiegend pädagogischer Zielsetzung erscheint „um der Einfältigen und des jungen Volks willen, welches soll und muß täglich in der Schrift und Gottes Wort geübt und erzogen werden“ (Luther, Deutsche Messe). Mit dem Lehrzweck wurde die Predigt zum Mittelpunkt des Gottesdienstes. Dieser „Lehrgottesdienst“ aber steht in einem gewissen Widerspruch zu den evangelischen Grundsätzen von Freiheit und allgemeinem Priestertum, die erst im „kultischen“ Gemeindegottesdienst, d. h. in einer Feier der selbsttätigen Gemeinde erfüllt werden. An der Forderung einer Vereinigung dieser beiden Faktoren aber mußte die alte, um den Gedanken der Opferung des Fleisches und Blutes Christi in der Abendmahlsfeier gelagerte liturgische Form zerbrechen, und Luther hat nur konsequent gehandelt, wenn er in zunehmendem Maße die Freiheit von Zeremonien und Formen verkündete. Das Verhältnis der Predigt zur Meßordnung ist ein unlösbares Problem. Schon in den ersten Jahrzehnten nach der Reformation wurden die liturgischen Teile des Gottesdienstes vielfach nur noch als Einleitung und Umrahmung der Predigt aufgefaßt. Damit wurde die Meßordnung mehr und mehr zersetzt und verdrängt, umsomehr als auch das Abendmahl nicht wie in der römischen Kirche einen unentbehrlichen Bestandteil eines jeden Gottesdienstes bildete, sondern nur noch je nach Bedarf und Gelegenheit ausgeteilt wurde, womit denn dieser eigentliche Höhepunkt der Meßfeier oft in Wegfall kam. Schon das ausgehende Reformationsjahrhundert erlebt einen völligen Zerfall der evangelischen Liturgie, so daß nicht mit Unrecht der Satz geprägt werden konnte: „Die Geschichte des lutherischen Gottesdienstes ist eine Geschichte seines Verfalls geworden“ (Graff).

In der Unsicherheit der zwar von den Reformatoren ursprünglich gewollten, aber nicht strikt durchgeführten liturgischen Bindung liegt, historisch betrachtet, eine Schwäche der evangelischen gegenüber der katholischen Kirchenmusik, deren liturgische Grundlagen sich vom Mittelalter bis zur Gegenwart nicht wesentlich geändert haben. In der volkstümlich-nationalen Verbundenheit dagegen lag ihre besondere Stärke im Vergleich zu dem international-regimen-

talen Charakter der katholischen. Solange durch das Lied, d. h. durch das volkstümliche Lied der spezifisch deutsche Charakter der evangelischen Kirchenmusik gewahrt blieb, war ihre Lebendigkeit gewährleistet, ihre Bedeutung für die aktive Teilnahme der Gemeinde am Gottesdienst gesichert und drang ihre Wirkung viel weiter in die Tiefe der Einzelseele und in die Breite des Volkes als es je bei der katholischen Kirchenmusik der Fall war. Sobald freilich diese Bindung aufhörte, mußte auch notwendig ein rascher Verfall eintreten, vor dem die katholische Kirchenmusik durch ihren übernationalen Charakter bewahrt blieb. In ihrer Aktualität endlich liegt für die evangelische Kirchenmusik eine ganz besondere geschichtliche Leistung und Bedeutung; durch sie hat sie sich ständig verjüngt — solange eben überhaupt eine geistige und künstlerische Substanz für diese dauernde Gegenwartsverbindung existierte — und ist niemals in jene blasse Stereotypie verfallen, die der spezifisch katholischen liturgischen Musik seit der Zeit der Gegenreformation oft anhaftet. Seit die katholische Kirche den Stil der „römischen Schule“ zum sanktionierten Musikstil erhoben hat, ist sie (mit der kurzen Unterbrechung durch den „Konzertstil“ des 18. Jahrhunderts, der aber nie allgemeine kirchliche Anerkennung gefunden hat), in eine sterile Isolierung verfallen, die der evangelischen Musik bis zur Zeit Bachs völlig fremd geblieben ist. Hat sie infolgedessen auch seit den Tagen des Tridentiner Konzils niemals jene Leistungen von einzigartiger Größe und hochgespannter Kraft erreicht wie die evangelische Musik, so ist die katholische freilich ihrerseits innerhalb der angedeuteten Beschränkung lebendig geblieben: die evangelische Kirchenmusik geriet, als ihre Lebensverbundenheit zu Ende war, d. h. zu Bachs Zeit, in Unproduktivität und Verfall — die katholische Kirchenmusik ist seit Palestrina niemals so lebensverbunden gewesen wie die evangelische, und der Charakter des Epigontums hat ihr im wesentlichen seitdem ständig angehaftet, aber sie überdauerte die Zeiten, und ihr starres, aber durch Tradition und Sanktion überzeitlich und übernational verankertes Ideal lebt bis heute.

Am Anfang der Geschichte der evangelischen Kirchenmusik steht die Gestalt Martin Luthers. Nichts ist falscher, als in ihm, wie es eine mehr von Enthusiasmus als von Sachkenntnis getragene Forschung häufig getan hat, einen musikbegeisterten Dilettanten moderner Prägung zu sehen. Musik gehörte zu Luthers Zeit zum täglichen Brot. Sie begleitete den Kreis des Jahres wie den Lauf des einzelnen Tages. Sie bildete einen unveräußerlichen Bestandteil der Lebensform. Das kirchliche wie das weltliche Fest, die Taufe und das Begräbnis, das Festmahl und der häusliche Abendsegen waren mit Musik durchtränkt. Dabei muß die moderne Auffassung ausgeschaltet werden, als sei die Musik nur ein Schmuck, nur eine „Verschönerung“ des Lebens gewesen. Musik, und zwar jeweils ganz bestimmte Gattungen und Formen von Musik, gehörten als unentbehrliche Faktoren zum Gottesdienst wie zum weltlichen Fest. Wie ein Tanz ohne Musik wäre eine Messe, eine Vesper ohne sie. Der Priester singt am Altar, der Chor der ministri singt, der Schulchor, der Instrumentistenchor, die Orgel sind beteiligt, und alle sind sie mit obligatorischen Funktionen dem Gottesdienst verbunden. Der Bau der römischen Liturgie schreibt für Tag und Gelegenheit der kirchlichen Handlung wie die Geste und das Wort so die Melodie unwandelbar vor. Die kirchlichen Weisen sind auch dem Laien geläufig, der ja in dieser Zeit auch schon mit geduldeten Liedern am Gottesdienst teilnimmt. Jene Weise erklingt wie jenes Wort eben nur zur Ostermesse, jene Magnifikatmelodie ist unlöslich der Vesper verbunden, so daß schon beim Erklingen der Melodie assoziativ der Inhalt einer bestimmten gottesdienstlichen Handlung, eines bestimmten Festes sich einstellt. Die kirchliche Ordnung formt den bürgerlichen Tageslauf wie das ganze Leben, sie ist feste Norm und unabänderliche Regel für den Einzelnen. Diese Norm bindet ihn zur kirchlichen Gemeinschaft, die gleichzeitig Lebensgemein-

schaft ist. Wie im Berufe in die Zunft, als Bürger in die Stadtgemeinschaft, so ist er mit seinem geistigen Leben in die kirchliche Gemeinde eingeschlossen: in der Gemeinschaft vollzieht sich sein Dasein, noch gibt es keine individuelle Lebensform. In diesem Gemeinschaftsdasein war schon der Laie weit stärker musikalisch gebildet und musikdurchdrungen, als das irgendeine spätere Zeit kennt. Wer aber, wie Luther durch die Schule des humanistischen Gymnasiums und des Klosters gegangen war, hatte ein Maß musikalischer Bildung genossen, das uns heute unvorstellbar ist. Es besteht daher keine Veranlassung, an Luthers eigener musikalischer Tätigkeit, selbst an seiner Produktivität, zu zweifeln.

Für die Beurteilung von Luthers Musikanschauung wird man zwei Gesichtspunkte zu unterscheiden haben: sein rein persönliches, vorwiegend gefühlsbestimmtes Verhältnis zu ihr und die Stellung, die er als praktischer Theologe, als Organisator, Prediger und Lehrer zu ihr einnahm. Nicht als ob eine bewußte Unterscheidung dieser beiden Gesichtspunkte durch ihn selbst vorausgesetzt werden sollte. Das Grundgefühl ist das gleiche, nur die Auswirkungen erstrecken sich nach zwei Richtungen. Es ist allbekannt, daß Luther ein großer Liebhaber der Musik gewesen ist. Sie war ihm aber nicht nur ästhetischer Genuß, sondern gewann für ihn höhere Bedeutung durch ihre ethischen Werte, sie war ihm innere Erhebung, Befreiung der Seele, Dank und Opfer vor Gott. Zahlreiche und oft zitierte Aussprüche erweisen, wie innerlich verbunden er sich der Musik fühlte.

„Musica ist eine schöne, liebliche Gabe Gottes, sie hat mich oft also erweckt und bewegt, daß ich Lust zu predigen gewonnen habe“, sagt er in seinem „Encomion musices“ 1538, und es sind Augustinische Gedanken, die er damit aufs neue ausspricht. Ebendort: „Die Musik ist aller Bewegung des menschlichen Herzens eine Regiererin . . . nichts auf Erden ist kräftiger, die Traurigen fröhlich, die Fröhlichen traurig, die Verzagten herzhafte zu machen, die Hoffärtigen zur Demut zu reizen, den Neid und Haß zu mindern, denn die Musik.“ Mit Vorliebe beteiligte er sich mit seinem „kleinen und tumpenen Tenor“ an seiner Hauskantorei, wo man die mehrstimmigen Sätze eines Walther, Josquin und anderer Meister sang, und nicht ohne Humor schreibt er darüber in einem Brief 1535: „Wir singen so gut wie wir hie können, über Tisch und gebens darnach weiter. Machen wir etliche Säue darunter, so ists freilich eure Schuld nicht, sondern unsere Kunst, die noch sehr gering ist, wenn wirs schon zwei, dreimal übersingen . . . Darum müßt ihr Komponisten uns auch zugute halten, ob wir Säue machen in euren Gesängen. Denn wir wollens wohl lieber treffen als fehlen.“ Praktische Musikübung hat Luther durch sein ganzes Leben geliebt, und daß auch sein musiktechnisches Können völlig ausreichte, um einen fehlerhaft überlieferten mehrstimmigen Satz berichtigen zu können, ist uns oft bezeugt, ja auch mindestens eine von ihm selbst komponierte Motette: „Non moriar sed vivam“ zu vier Stimmen ist gut gesichert.

Sein Lieblingskomponist war Josquin des Prés. Das ist in mehrfacher Hinsicht bemerkenswert, denn einmal war Josquins Musik zu Luthers Lebzeiten in Deutschland noch keineswegs allgemein verbreitet, und außerdem stand sie in einem ausgesprochenen Gegensatzverhältnis zu derjenigen Musik, wie sie im Umkreise des Reformators gepflegt wurde. Von diesem „ganz sonderlichen Meister“ sagt er, die Musik fließe ihm „fröhlich, willig, mild und lieblich wie Finkengesang“ und: „Er ist der Noten Meister, die haben es machen müssen, wie er wollte, die anderen Sangmeister müssen es machen, wie es die Noten haben wollen“. Die Stellung Luthers zu Josquin ist für seine Musikanschauung aufschlußreicher, als bisher beachtet worden ist. Die beiden, übrigens von sehr gutem Verständnis zeugenden Aussprüche, belegen deutlich, daß Luther den Abstand zwischen der deutschen und der gesamteuropäischen Musik, deren unbestrittener Führer Josquin damals war, empfand, und daß er keineswegs einseitig nur den deutschen Liedstil schätzte. Die Kluft, die sich hier auftut, ist ja keine geringere als — stilgeschichtlich ausgedrückt — die zwischen Renaissance und Spätgotik oder — geistesgeschichtlich — die zwischen internationalem, humanistisch gerichtetem Individualismus und nationalem, theologisch gerichtetem Kollektivismus. Der unscheinbare Vergleich mit dem

„Finkengesang“ enthält mehr Wahrheit als manche gelehrte Abhandlung über Josquins der freien Phantasie entfließende, natürliche musikalische Sprache, und der humoristisch gefärbte Satz über die „Meisterschaft der Noten“ trifft (wenn auch mit sarkastischer Überspitzung) manchen Archaismus des stark konstruktivistischen deutschen Liedstils der Zeit messerscharf. Gerade deshalb, weil man beide Aussprüche nicht als Ergebnisse theoretisch-analytischen Denkens, sondern als spontane Äußerung von Luthers intuitiver musikalischer Auffassung zu werten haben wird, beleuchten sie hell den Dualismus, der sein ganzes Denken durchzieht: auf der einen Seite steht der weltbejahende, lebens- und gegenwartsfreudige Mensch Luther, der von den modernen geistigen Strömungen seiner Zeit instinktiv mitgerissen und erfüllt ist, auf der anderen Seite der mönchische Asket, der im mittelalterlichen Denken wurzelt, der Prediger und Lehrer, der die Anschauung von der Eigengesetzlichkeit und Selbstwertigkeit der Welt mit ihrer Wissenschaft und Kunst verdammt und nur in der strengen Unterwerfung unter den geoffenbarten Willen Gottes das Heil erblickt. Auch für die Josquin-Auffassung der Zeit sind die Zeugnisse Luthers von Bedeutung: sie erweisen scharf, daß sein Gefühl Josquins Musik noch nicht als eine spezifisch katholische Ausdruckswelt, sondern nur als eine natürliche und individualitätsbestimmte, d. h. als die Kunst eines gebildeten religiösen Menschen empfand.

Vielleicht der schönste Ausspruch Luthers aber, der uns ebenso seine Liebe zur Musik wie sein unmittelbares, herzhaft anschauliches Verständnis für den Geist der deutschen kunstmäßigen Liedbearbeitung erschließt, sind die berühmt gewordenen Sätze des „Encomion“: „Wo aber die natürliche Musika durch die Kunst geschärft und poliert wird, da siehet und erkennt man erst zum Teil (denn gänzlich kanns nicht begriffen noch verstanden werden) mit großer Verwunderung die große und vollkommene Weisheit Gottes in seinem wunderbarlichen Werke der Musika, in welcher vor allem das seltsam und wohl zu verwundern ist, daß einer eine schlechte Weise oder Tenor (wie es die Musici heißen) hersinget, neben welcher drei, vier oder fünf andere Stimmen auch gesungen werden, die um solche schlechte, einfältige Weise oder Tenor gleich mit Jauchzen rings umher um solchen Tenor spielen und springen und mit mancherlei Art und Klang dieselbige Weise wunderbarlich zieren und schmücken, und gleich wie einen himmlischen Tanzreihen auf-führen, freundlich einander begegnen und sich gleich Herzen und lieblich umfängen, also daß diejenigen, so solches ein wenig verstehen und dadurch bewegt werden, sich des heftig verwundern müssen und meinen, daß nichts Seltsamers in der Welt sei denn ein solcher Gesang, mit vielen Stimmen geschmückt. Wer aber dazu kein Lust noch Liebe hat und durch solch lieblich Wunderwerk nicht bewegt wird, das muß wahrlich ein grober Klotz sein, der nicht wert ist, daß er solche liebliche Musika, sondern das wüste, wilde Esels-geschrei des Chorals oder der Hunde oder Säue Gesang und Musika höre.“ Dem Verständnis, das diese Worte enthüllen, entspricht durchaus die Bescheidenheit, mit der Luther von seinem eigenen musikalischen Können denkt: „Eine solche Motette vermöcht ich nicht zu machen, wenn ich mich auch zerreißen sollte“, sagt er über einige Sätze von Senfl. Aber alle Musik ist ihm immer und je nur Dienst, Opfer und Lob vor Gott. Seine persönliche Liebe zu ihr wie auch das Verhältnis, das er als Organisator der jungen Kirche zu ihr einnimmt, wird bestimmt durch den grundlegenden Gedanken, daß die Musik einer der Wege ist, die den Menschen zu Gott heranbringen können, indem sie ihn vorbereitet, die göttliche Gnade zu empfangen. Diese Vorbereitung geschieht, indem sie ihm das Wort Gottes geläufiger und verständlicher macht. Indem er selbst Gottes Wort singt, begreift der gläubige Christ besser und erkennt er schärfer den Willen und die Gnade Gottes. Darum ist die Musik für Luther fast ähnlich der Theologie, weil sie hilft, den Christen — worauf alles ankommt — zum Empfang der Gnade bereitzumachen: „Die Musika ist eine schöne, herrliche Gabe Gottes und nahe der Theologia. Ich wollt mich meiner geringen Musika nicht um was Großes ver-zeihen. Die Jugend soll man stets zu dieser Kunst gewöhnen, denn sie macht feine, geschickte Leute“ und: „Wer die Musika verachtet, wie denn alle Schwärmer tun, mit denen bin ich nicht zufrieden. Denn die Musika ist eine Gabe und Geschenk Gottes, nicht ein Menschengeschenk; so vertreibt sie auch den Teufel und machet die Leut fröhlich; man vergißet dabei alles Zorns, Unkeuschheit, Hoffart und ander Laster. Ich gebe nach der Theologia der Musika den nächsten Platz und höchste Ehre.“

Diese beiden Aussprüche führen bereits hinüber zu der anderen Seite von Luthers Musik-an-schauung, zu seiner Stellung als praktischer Theologe. Herzenssache war ihm die Musik in

jedem Falle. Aber sobald die Frage auftauchte, wie sie für die junge evangelische Kirche verwendet werden könnte, tat sich notwendig der gleiche Zwiespalt auf wie bei der Frage der Liturgie. Daß der Gedanke des Opfer- und Erbauungsgottesdienstes nicht rein durchgesetzt werden konnte, wurde oben schon erörtert. Die evangelische Kirche hatte es zunächst ja mit einer Gemeinde zu tun, die erst belehrt werden mußte. „Lehramt und Kirch“, wie es in einem Liede heißt, Lehrgedanke und Erbauungsgedanke durchdrangen sich fortwährend. Für die Musik im Sinne des Erbauungsgottesdienstes bedurfte es für Luther keiner schwierigen Wahl. Was ihm als Christenmenschen erbaulich, erweckend und bewegend war, das durfte es wohl auch für die Gemeinde sein, und damit war der Kunstmusik der Motetten und Messen der Zeit, ohne Rücksicht auf Konfessionszugehörigkeit des Komponisten, das Tor geöffnet. Aber was Luther und anderen Gebildeten verständlich war, das war noch längst nicht der Gemeinde zugänglich. Und vor allem konnte ja die Gemeinde in der überlieferten kirchenmusikalischen Form, der lateinischen Figuralmusik, nicht selbsttätig werden, worauf es Luther doch in erster Linie ankam. Sie blieb Laiengemeinde, der der Priester als einzig Tätiger gegenüberstand, statt selbst eine Gemeinde von Priestern zu sein. Aus dieser Not heraus eröffnete ihr Luther die Möglichkeit, selbst tätigen Anteil am Gottesdienste zu nehmen, im Liede, dem er aber gleichzeitig in hohem Maße erzieherische Aufgaben zuweisen mußte. So ist es erklärlich, daß eine große Gruppe seiner Aussprüche eine ganz pädagogisch gerichtete Seite seiner Musikanschauung zeigt.

Schon sein bekanntes Wort über die Lehrer- und Pfarrerbildung weist in diese Richtung: „Ein Schulmeister muß singen können, sonst sehe ich ihn nicht an. Man soll auch junge Gesellen zum Predigtamt nicht verordnen, sie haben sich denn in der Schule in der Musika wohl versucht und geübt.“ Allgemein ist es eine durchgreifende moralische Wirkung auf den Menschen, die er von der Musik erwartet: „Musika ist eine halbe Disziplin und Zuchtmeisterin, so die Leute gelinder und sanftmütiger, sitzamer und vernünftiger machet. Die bösen Fiedler und Geiger dienen dazu, daß wir sehen und hören, wie eine feine und gute Kunst die Musika sei; denn Weißes kann man besser erkennen, wenn man Schwarzes dagegen hält.“ Speziell aber soll durch die Musik eine erzieherische Wirkung auf die Gemeinde ausgeübt werden, in dem Sinne, daß sie in den Stand gesetzt wird an der Verkündigung von Gottes Wort mitzuwirken und Gott ein Dankopfer zu bereiten. Das Lied in deutscher Sprache soll ihr die Teilnahme ermöglichen: „Ich wollte auch, daß wir viele deutsche Gesänge hätten, die das Volk unter der Messe sänge oder neben dem Gradual, auch neben dem Sanctus und Agnus Dei. — Aber es fehlet uns an deutschen Poeten, oder sie sind uns noch zur Zeit unbekannt, die fromme und geistreiche Gesänge, wie sie Paulus nennt, uns machen könnten, die es wert wären, daß man sie in der Gemeinde Gottes brauchen möchte“, heißt es in der „Formula missae“ 1523. Da es an Liedern fehlt, tritt Luther selbst sein Lehramt als Liederdichter an. Seine ganz besondere Sorge aber gilt immer und immer wieder der Jugend. Daß die Jugend durch die Musik zu Gottes Wort und zur reinen Lehre erzogen werde, ist sein heißes Bemühen. Für sie will Luther die mehrstimmige Musik geschrieben und gepflegt wissen, und er geleitet das erste mehrstimmige Liederbuch der evangelischen Kirche, das Joh. Walther 1524 herausgab, mit den Worten: „Dennach hab ich auch, samt etlichen anderen, zum guten Anfang, und um Ursach zu geben denen, die es besser vermögen, etliche geistliche Lieder zusammenbracht, das heilige Evangelium, so jetzt von Gottes Gnaden wieder aufgangen ist, zu treiben und in Schwang zu bringen . . . Und sind dazu auch in vier Stimmen bracht, nicht aus anderer Ursach, denn daß ich gerne wollte, die Jugend, die doch sonst soll und muß in der Musika und anderen rechten Künsten erzogen werden, etwas hätte, damit sie der Buhllieder und fleischlichen Gesänge los würde und an derselben Statt etwas Heilsames lernete und also das Gute mit Lust, wie es den Jungen gebührt, einginge. Auch daß ich nicht der Meinung bin, daß durchs Evangelium alle Künste sollten zu Boden geschlagen werden und vergehen, wie etliche Aberg Geistlichen vorgeben, sondern ich wollte alle Künste, sonderlich die Musika, gerne sehen im Dienste des, der sie geben und geschaffen hat.“

Wie alle Künste und Wissenschaften erscheint Luther auch die Musik nicht als Selbstwert. Wie die Sprachen soll sie dazu dienen, die Jugend geistig beweglich und zum Empfang des göttlichen Wortes bereit zu machen. Es ist ein heute weit verbreiteter Irrtum, Luther habe

es einseitig nur auf die aktive Teilnahme des nicht gebildeten Volkes, der Gemeinde als Ganzheit, am Gottesdienst abgesehen und habe deshalb mit Nachdruck den ausschließlichen Gebrauch der deutschen Sprache durchsetzen wollen. Dem widerspricht er selbst auf das Schärfste, indem er schon in seiner „Formula missae“ von 1523 die Teilung des Gottesdienstes in eine Ordnung für „Stifter und Dome“ und eine solche für Kleinstädte und Landgemeinden vornimmt. Die großen Kirchen, denen Schul- und Kantoreichöre zur Verfügung stehen, sollen die Hauptstücke der Messe wie der Mette und der Vesper lateinisch und nur die kleinen Kirchen den vereinfachten, rein deutschen Gottesdienst ausführen. Noch schärfer spricht er sich in der „Deutschen Messe“ 1526 aus: „Denn ich will in keinem Weg die lateinische Sprache aus dem Gottesdienst ganz wegkommen lassen; denn es ist mir alles um die Jugend zu tun. Und wenn ichs vermöchte, und die griechische und hebräische Sprache wäre uns so gemein als die lateinische und hätte so viel feiner Musika und Gesanges als die lateinische hat, so sollte man einen Sonntag um den anderen in allen vier Sprachen, deutsch, lateinisch, griechisch, hebräisch Messe halten, singen und lesen.“ Auch hier steht also der pädagogische Gedanke in der vorersten Linie.

Auf der Basis dieser Anschauungen vom Wesen und Zweck der Musik muß Luthers ganze Tätigkeit für die Kirchenmusik verstanden werden. Hier wurzeln seine Pläne für die evangelische Liturgie, hier wurzelt insbesondere seine Tätigkeit als Liedschöpfer. Die im Umlauf befindlichen Anschauungen über die Bedeutung des Liedes in der evangelischen Kirche erschöpfen den historischen Sachverhalt meist nicht. Sie sehen ihn einesteils zu stark unter modernen praktischen Bedürfnissen, bzw. unter denen des 19. Jahrhunderts an und rücken das Lied zu einseitig in den Vordergrund, andererseits aber stellen sie trotz dieser Überbetonung die inhaltliche sowie die liturgische Bedeutung des Liedgesanges nicht genügend heraus. Die evangelische Kirchenmusik besteht ja nicht nur aus Liedgesang, sondern aus drei Faktoren: dem liturgischen, einstimmigen, aus der Tradition des gregorianischen Choral hervorgegangenen Gesang, der kunstmäßigen, mehrstimmigen Messen- und Motettenmusik und dem Liede, das sowohl einstimmig als mehrstimmig ausgeführt werden kann. Daß im Laufe der späteren Entwicklung das Lied den hervorragendsten, ja, schließlich den einzigen Bestand der evangelischen Kirchenmusik gebildet hat und daß es für das Reformationszeitalter selbst ihre größte und eigentümlichste musikalische Schöpfung ist, darf nicht über die Tatsache hinwegtäuschen, daß in jener Epoche das Lied nur eine unter mehreren Gattungen, ja, zeitweise nicht einmal der wichtigste Bestandteil der Kirchenmusik war.

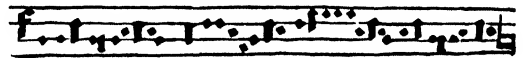
Der grundlegende Gedanke, der Luther bei der Schöpfung des Liedes leitete, war der, daß dem „gemeinen Manne“ der Inhalt des Schriftwortes in seiner Sprache näher gebracht werden sollte. Das gilt nicht nur für den Bibeltext, sondern auch für die in der vorreformatorischen Liturgie fest eingebürgerten nichtbiblischen Texte, wie etwa die des Meßordinariums (Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus) oder die altkirchlichen Hymnen und Sequenzen. Sowohl die Absicht der Beteiligung der Gemeinde am Gottesdienst wie die Zwecke der Belehrung und der häuslichen Andacht stellten beträchtliche Ansprüche an die Liedschöpfung, und so bildet sich in kurzer Zeit ein ansehnlicher Stamm evangelischer Lieder heraus. Neben Luther selbst traten andere Männer des Reformationskreises hervor: aus der unmittelbaren Umgebung Luthers die Wittenberger Paul Eber und Justus Jonas, in Nürnberg Lazarus Spengler, in Preußen Herzog Albrecht und Paulus Speratus, in Niederdeutschland Nikolaus Decius, in Deutschböhmen Nikolaus Hermann, denen sich die etwas jüngeren Nikolaus Selnecker, Bartholomäus Ringwaldt und andere anschließen.

Wie auf allen musikalischen Gebieten knüpfte auch im Liede das Schaffen an den vorhandenen Bestand an. Die drei Hauptquellen hat schon Winterfeld 1843 dargelegt: die liturgischen Gesänge der alten Kirche, das Volkslied und das vorreformatorische deutsche geistliche Lied bildeten den Grundstock, auf dem sich der Stamm der evangelischen Lieder entwickelte. Diese Quellen gelten sowohl für die Texte wie für die Melodien, jedoch nicht so, daß Wort und Weise bei der Übernahme in die evangelische Kirche stets verbunden geblieben wären. Oft sind alte Melodien einfach zu neuem oder auch nur übersetztem Text übernommen und beibehalten worden, in anderen Fällen hat sich nach dieser Übernahme der Text später eine neue Melodie angeeignet. In anderen Fällen wird ein übernommener, „gebesserter“ Text gleich von Anfang an mit einer neuen Weise verbunden. Diese Umstände machen die Übersicht schwierig, zumal sich mit den solchergestalt aus älteren Quellen übernommenen Liedern schon sehr früh diejenigen mischen, die ganz unabhängig von Vorbildern neu gedichtet und nun ihrerseits wieder entweder mit überlieferten Melodien versehen oder auf neuerfundene Weisen gesungen wurden, wie es schon in Luthers Psalmliedern der Fall ist.

Aus dem Hymnengesang der römischen Kirche gingen zunächst sieben Stücke in die evangelische Kirche als Stammlieder ein: „Veni redemptor gentium“ (Advent; Ambrosius, 4. Jahrh.) als „Nun komm, der Heiden Heiland“, „A solis ortus cardine“ (Weihnachten; Coelius Sedulius, 5. Jahrh.) als „Christum wir sollen loben schon“, „Veni creator Spiritus“ (Pfingsten; 8. Jahrh.) als „Komm Gott Schöpfer, heiliger Geist“ (diese drei von Luther), „Pange lingua gloriosi corporis mysterium“ (Passion) als „Mein Zung erkling“, weniger verbreitet, „Te Deum laudamus“ (5. Jahrh.) als „Herr Gott, dich loben wir“, „Christe qui lux es et dies“ als „Christe, der du bist Tag und Licht“ (Abb. 2) und „O lux beata Trinitas“ als „Der du bist drei in Einigkeit“, alle mit ihren Melodien, während ein achter, seit 1541 auftretender Hymnus „Hostis Herodes impie“ als „Was fürchtest du, Feind Herodes, sehr“ (Luther) nach der Melodie des „A solis ortus“ gesungen wurde. Weitere Hymnen wurden zunächst nicht übernommen. Erst als mit Michael Weißes Gesangbuch von 1531 (1539, 44, 66 usw. in vermehrten Neuauflagen) die Lieder der „Böhmischen Brüder“, jener im Anschluß an Joh. Hus entstandenen, seit 1447 zu kirchlicher Gemeinschaft zusammengeschlossenen Sekte in die lutherische Kirche eindringen, tauchten neue Hymnenverdeutschungen in größerer Anzahl auf, von denen sich aber nur wenig fest eingebürgert hat, wie „Veni redemptor gentium“ in der Übertragung „Von Adam her so lange Zeit“, „Rex Christe factor“ als „Sündiger Mensch, schau, wer du bist“ und eine Reihe weiterer.

Weniger als die Hymnen haben die alten Sequenzen Stoff zu Umarbeitungen gegeben. Manche der genannten Hymnenverdeutschungen geht sicher schon in vorreformatorische Zeit zurück. Das gilt auch für das wohl ziemlich alte Lied „Also heilig ist der Tag“ nach einer Strophe des Venantius Fortunatus (6. Jahrh.): „Salve festa dies“, die die Böhmischen Brüder anders übertrugen: „Vater, dir sei Dank gesagt“. Schon in

Verdeutschung des Fasten Hymns zu dieser Zeit Christe qui lux.



A Christe der du bist das Licht und Tag
Des uns vom Winterberg vermag
Glauben wir rechte dem leuchten Jesus
So Martin Luther hat es an.

E Wir bitten dich dein heilig geist
Das ist uns Martin Luther geist
Durch den du uns an Licht hast gebracht
Des Doppelsterns die heiligkeit.

E Unsern augen wir sehen dich
Jesus der uns verborgen war
Durch selbste leere und menschen gesicht
Und auch durch Knechtliche geist.

E Herr unsern schmerz sey und bleib
Das Martin Luther noch nicht ist
Denn du runder bist uns als gelb
Des halbes der sein leib und bild.

E Schenke an uns O got und herr
Gerecht das was durch christum ist
Oftreich macht den Lenden ist
Reis mangellos und augen ist.

E Wir ist uns was in dieser zeit
O her erlöset uns von aller zeit
Der widerstand dem gotte was
So loben wir dich die und dich.

E Dort wasser ist der Jesus Christ
Heiliger geist ein widerstand
Zug in glück er löset uns
Ich hoff der Jungfrau ist mit weis.

E Tuu bitten wir uns offentlich
Das er from heilig ist
Das heilig geist erlöset uns
Denn der heil der heiligen ist.

E O her ist offen wir dich an.
Wollen allen den her sein
Die ich den schenken beine was
So loben wir dich die und dich.

Urbanus Regius.
Jahr 1523.

2. Einblattdruck 1523. Evangelische Verdeutschung (von Urbanus Regius) zu dem Hymnus „Christe, qui lux et es dies“, in einer anderen Verdeutschung als „Christe, der du bist Tag und Licht“ dauernd im evangelischen Liederbestande geblieben. Choralnoten auf 4 Linien in Holzschnitt. Berlin, Staatsbibliothek.

vorreformatorischer Zeit verdeutscht und dann ebenfalls bei Michael Weiße wieder in neue Form gebracht wurde die von Notker (10. Jahrh.) stammende Weihnachtssequenz „Grates nunc omnes“ als „Lobet Gott, o lieben Christen“, das dann später in der lutherischen Kirche in „Danksagen wir alle unserm Herren Christo“ umgedichtet wurde. „Mittit ad virginem“ wurde bei Weiße zu „Als der gütige Gott“, „Veni sancte Spiritus, reple“ bei demselben zu „Komm, heiliger Geist, Herre Gott, begab dein Auserwählten“ oder lutherisch zu „Komm, heiliger Geist, erfüll die Herzen“. Diese Sequenzen und sequenzartigen Stücke wurden ebenfalls mit Melodie übernommen, während die Pfingstsequenz „Veni sancte Spiritus et emitte“ von Luther umgedichtet zu „Komm, heiliger Geist, Herre Gott, erfüll mit deiner Gnaden gut“ und die Notkersche Sequenz „Media vita in morte sumus“ in Luthers grandioser Verdeutschung „Mitten wir im Leben sind“ mit neuen Melodien auftreten. Im übrigen hat sich die evangelische Kirche von vornherein gegen die Sequenzen ziemlich ablehnend verhalten.

Zwischen diese Gruppe der rein kirchlich-liturgischen Stücke, die wie Hymnen und Sequenzen schon in ihrer Urform einen mehr oder weniger liedartigen Charakter tragen, und die zweite Quellengruppe des evangelischen Kirchenliedes schiebt sich vermittelnd die sehr große Gruppe der entweder ganz lateinischen oder gemischt lateinisch-deutschen nichtliturgischen, mehr volksliedartigen Stücke, die sich in langer Entwicklung schon von der Minnesingerzeit her herausgebildet haben und mit denen teilweise das Volk schon am vorreformatorischen Gottesdienst beteiligt war. Diese Gesänge waren im Laufe der Zeit aus dem Drängen des Laientums nach stärkerer Anteilnahme an der kirchlichen Handlung (die jedoch vor der Reformation stets nur eine geduldete blieb) und außerdem aus dem Bedürfnis nach häuslichen Andachts- und Festliedern entstanden. Gerade ihre Eigenschaft als aus dem Volke heraus entstandene und für den Volksgesang bestimmte Lieder machte sie besonders für Luthers Zwecke geeignet, und infolgedessen gewann gerade diese Art Lieder bis in späte Zeit hinein eine ungemaine Verbreitung, zu der auch besonders der Umstand beigetragen haben mag, daß sie in erster Linie als Kinderlieder galten. Ihre große Beliebtheit beweisen auch die zahllosen mehrstimmigen Bearbeitungen.

An rein lateinischen, in der evangelischen Kirche vielfach verdeutschten, ebenso oft aber auch dort noch lateinisch gesungenen Liedern sind hervorzuheben die Advents- und Weihnachtslieder „Dies est laetitia“ („Der Tag der ist so freudenreich“), „Puer natus in Bethlehem“ („Ein Kind geboren zu Bethlehem“), „In natali Domini“ („Da Christus geboren war“), „Resonet in laudibus“ („Singet frisch und wohlgemut“, spät auch mit dem Text: „Joseph, lieber Joseph mein“), „Quem pastores laudavere“ („Den die Hirten lobten sehre“), — noch im 18. und sogar bis ins 19. Jahrhundert allen Schulchören als der „Quempas“ bekannt, das Passionslied „Patris sapientia“ („Christus, wahrer Gottes Sohn“ oder „Christus, der uns selig macht“), das Osterlied „Surgit in hac die“ („Christus ist erstanden“), „En Trinitatis speculum“ („Der Spiegel der Dreifaltigkeit“ oder „Der eingeborne Gottessohn“) und andere. Auch auf diesem Gebiet wurde dem Liederbestande aus dem Kreise der Böhmischen Brüder neues Gut in größerer Menge zugeführt, so „Mortis en cum gloria“ („Freut euch heut, o ihr Christen“), „Hoc festum venerantes“ („Die Zeit ist jetzt ganz freudenreich“), „Gaudeamus pariter“ („Nun laßt uns zu dieser Frist“), „Ave gratiosa“ („Hochgelobet seist du“) und viele andere. Übrigens treten die meisten dieser Lieder auch in zahlreichen Varianten auf; die „Musae Sioniae“ des Michael Praetorius zeigen viele davon in einer Menge textlicher und melodischer Abweichungen; Vermischungen treten ein, alte Liedanfänge erhalten eine neue Fortsetzung, rein lateinische Lieder vermengen sich mit ihren Verdeutschungen zu Mischtexten, und um die Wirrnis vollständig zu machen, treten dazu vom späteren 16. Jahrhundert an die Relatinisierungen von ursprünglich in deutscher Sprache gedichteten Liedern.

Das lateinisch-deutsche Lied, dem meist in ganz besonderem Maße das Wesen des Kinderliedes anhaftet, bildet ebenfalls einen nicht ganz kleinen, wenn auch neben den rein lateinischen Liedern geringen Teil des evangelischen Liederstammes.

Noch heute allbekannt ist das sehr alte „In dulci jubilo, nun singet und seid froh“, häufig begegnet „In natali Domini“ (rein lateinisch mit der Fortsetzung „casti gaudent angeli“, gemischtsprachig „clamant mortales singuli: wo ist uns ein Kind geboren?“), „Puer natus“ (ebenfalls sowohl rein lateinisch wie gemischtsprachig) usw.

Nächstverwandt diesen gemischtsprachigen Liedern sind die geistlichen Lieder in deutscher Sprache, die in vorreformatorischer Zeit entstanden und in beträchtlicher Zahl in die junge Kirche eingezogen sind. Mit ihnen nimmt die zweite große Quellengruppe der evangelischen Kirchenlieder, die der vorprotestantischen Lieder, ihren Anfang. Unbekannt ist bei den meisten die Herkunft, und sicher wurzelt manches unter ihnen schon in hoch- und sogar frühmittelalterlichem Liedgut. Die „Leisen“ des Mittelalters (das Wort stammt von dem vielen Liedern angehängten zersungenen Refrain „Kyrieleis“) finden ihre Fortsetzung in den Liedern der Kreuzzüge und im geistlichen Minnelied. Die großen Minnesinger haben wohl sämtlich geistliche Lieder geschrieben, Spervogel und der Kürenberger voran bis zu Hermann, dem Mönch von Salzburg, und Heinrich Frauenlob, über den dann zu den Meistersingern Heinrich Müglin, Müllich von Prag, Michael Behaim bis zu Hans Sachs und allen den vielen anderen Zunftängern die Tradition weiterlief. Doch auch außer ihnen haben die drei Jahrhunderte vor der Reformation eine große Menge deutschen geistlichen Liedgutes hervorgebracht, sei es nun, daß diese Lieder „abgesunkenes Kulturgut“ aus dem höfischen Minnegesang, sei es, daß sie ursprüngliches Volksgut darstellen. Unter dieser Gruppe findet sich eine Reihe der kraftvollsten und schönsten Texte und Weisen, die sich durch die Jahrhunderte teilweise bis heute lebendig erhalten haben.

Schon im 12. Jahrhundert erklingt der Ostergesang „Christ ist erstanden von der Marter alle“, der sowohl unverändert als in der von Luther unter Benutzung der Sequenz „Victimae paschali laudes“ vorgenommenen Umarbeitung „Christ lag in Todesbanden“ der bevorzugte Ostergesang der evangelischen Kirche wurde. Im 13. Jahrhundert entstanden ist das unverändert übernommene Pfingstlied „Nun bitten wir den heiligen Geist“. Von Joh. Tauler stammt das noch in der lutherischen Kirche gesungene, aber bald aufgegebene Lied „Uns kommt ein Schiff gefahren“, von dem Schlesier Conrad von Queinfurt, ebenfalls im 14. Jahrhundert, „Du Lenze gut“, das sich länger erhalten und bei Val. Triller 1555 noch eine Umdichtung in „Der Lenze ist uns“ erfahren hat, von Heinrich von Laufenberg das Tauflied „Ach lieber Herr, Jesu Christ“ (von seinen zahlreichen Hymnenverdeutschungen ist wohl keine mehr bis in die evangelische Kirchenmusik gedrungen), von Nik. von Kosel (1417) die Vorlage zu Luthers Glaubenslied „Wir glauben all an einen Gott“. Zu den ältesten geistlichen Volksliedern dürften die prächtigen Texte und Melodien von „In Gottes Namen fahren wir“ und „Da Jesus an dem Kreuze stund“ (Abb. 3) gehören. Vorreformatorisch ist auch die sehr populäre Weise vom „Armen Judas“, ein überall verbreitetes Spottlied, dem die lutherische Kirche verschiedene Texte unterlegte wie „Gelobet seist du, Christe“ oder bei Triller „Lob und Dank wir sagen“ oder den meistgesungenen, von Hermann Bonnus gedichteten: „O wir armen Sünder“. Unbekannt ist das Alter der jedoch ebenfalls vorreformatorischen Lieder „Gott sei gelobet und gebenedeiet“, „Gelobet seist du, Jesus Christ“, „Gott der Vater wohn uns bei“, „O Lamm Gottes unschuldig“. Man muß sich zur richtigen

Ein geistlich lied von den siben wortten die got der herr
sprach an dem krammen des heiligen creuz.



So Ihesus an dem creuze stund / vnd im sein
lechnam was ver wunde / so gar mit pitterm ich,
mergen / die siben wort die der herr da sprach / die
betrachte in deinem herten.

Sum ersten sprach er gar stillglick / zu seinem
vater von hymelreich nur treffen vnd mit sinen /
Oergib in vatter sy wiffen nit / was sy an mir ver-
bringen.

Sum andern gedent seiner barmhertzigkait / die got an den schacher hat ge-
leret / sprach got gar gnedigliche / fur war du wirst heit bei mir sein / in meines
vatters reiche.

Sum dritten gedent seiner grossen not / laß dir die wort nit sein ein spot / weib
schaw den sun gar eben / Johannes nym danck / mütter war / du solt er gar eben
pflegen.

Sum vierten was das vierde wort was / (Nicht dürst so hart on vnterlaß /
schrey / mein got wie hastu mich verlassen / das elende das ic da leyden muß /
das ist ganz vber die massen.

Sum fünften gedent seiner barmhertzigkait / die got am heiligen creuze auß
schrey / mein got wie hastu mich verlassen / das elende das ic da leyden muß /
das ist ganz vber die massen.

Das sechst das was gar ein freylich wort / das mancher sündler auch erhört /
auf seinen göckeligen munde / Es ist verbracht mein leyden groß / wol hi zu dir
er stunde.

Sum sibenden entzich ich mich vater in dein hende / dein heiligen geist du zu
mir sende / an meinen lesten zeyten / wen sich mein soel von mir wu seyn den / vnd
mag nit lenger beyten.

Wor gottes marter in erten hat / vnd oft gedent der siben wort / des wil got
eben pflegen / wol hi auff erde nur seiner gnad / vnd dert im ewigen leben.

3. Einblattdruck 1515. Das vorreformatorische, in die evangelische Kirche übergegangene Passionslied „Da Jesus an dem Kreuze stund“. (Berlin, Staatsbibl.)

Würdigung der Bedeutung, die allen diesen geistlichen Liedern zukommt, vergegenwärtigen, daß sie seit der Zeit der Geißler (1349) schon eine wichtige Rolle im Gottesdienst spielten. Sie waren, wenn auch vom liturgischen Gesichtspunkt aus nur geduldet, so doch keineswegs nur gelegentlich benutzte Zusätze, sondern gehörten in vielen Kirchen zur regelmäßigen Gottesdienstordnung. Das erklärt das starke Anwachsen des Bestandes und erklärt auch zu einem Teile, daß schon so bald die deutschen Lieder, die Luther einführte, beginnen sollten, die eigentlichen liturgischen Stücke zu verdrängen.

Aus dem Meistergesang ist wohl mit Ausnahme einiger weiter unten zu erwähnender Dichtungen von Hans Sachs nichts in die evangelische Kirche übergegangen, wenn auch Benedikt von Watt noch 1602 aus lauter Meistertönen einen ganzen Perikopenjahrgang auf das evangelische Kirchenjahr zusammenstellen konnte (Moser). Dagegen gehört in diesen Zusammenhang eine Sondergruppe älterer geistlicher Lieder in deutscher Sprache, die Marienlieder. Luther verbot ja keineswegs die Verehrung der Jungfrau wie auch der Heiligen, er behielt die hauptsächlichen Marienfeste bei, und Marianische Texte sind — mindestens lateinisch — noch lange Zeit in der evangelischen Kirche benutzt worden. Hingegen sind deutsche Marienlieder in unveränderter Form wohl nicht aufgenommen worden, sondern man begann sogleich, an ihnen „christlich zu bessern“.

„Maria zart von edler Art“, „Dich, Frau vom Himmel ruf ich an“, wurden auf Christus umgedichtet -- und daß sich hinter dem noch heute allvertrauten und in dem Meistersatze des Praetorius eine interkonfessionelle Weltberühmtheit gewordenen Weihnachtsliede „Es ist ein Ros' entsprungen“ eigentlich ein deutsches Marienlied des 15. Jahrhunderts verbirgt, ahnt wohl kaum noch jemand, der es singt.

Mit diesen letzteren Liedern wird bereits eine zweite Abteilung deutscher Lieder berührt, die für die evangelische Kirche eine ganz besonders wichtige Rolle spielen sollte, nämlich die „Parodielieder“. Handelte es sich oben um mehr oder weniger unverändertes oder nur leicht überarbeitetes geistliches Liedgut der älteren Zeit, so tritt hier ein Liedmaterial entgegen, das nur in seinen Melodien und im allgemeinen textlichen Vorwurf übernommen wurde, wobei aber der Text nach dem betreffenden älteren Muster im evangelischen Sinne ganz umgedichtet wurde. „Kontrafaktur“ ist der Terminus für diese musikalisch-textliche Umarbeitungstechnik; in textlicher Hinsicht unterscheidet man zwischen „nicht durchparodierten“ Liedern, d. h. Stücken, bei denen der Bearbeiter der Vorlage nur irgendwelche einzelnen Motive und Anregungen entnahm, und „durchparodierten“, d. h. solchen, bei denen eine Vorlage in ihrer Totalität benutzt, in den Einzelheiten aber „evangelisch gebessert“ wurde, sei es nun, daß es sich um geistliche Lieder mit spezifisch katholischem Einschlag, oder daß es sich um weltliche Lieder handelte, deren ganzer Stoff ins Geistlich-Evangelische umgedeutet wurde (Hennig). Man hat früher bezweifelt, daß schon in der Reformationszeit selbst weltliches Melodiengut mit neuen geistlichen Texten in die lutherische Kirche übergegangen sei. Die neuere Forschung läßt jedoch keinen Zweifel mehr an dieser Tatsache, und Dokumente aus der Zeit selbst bestätigen sie. Luther meinte, „der Teufel brauche nicht alle schönen Melodien für sich allein zu besitzen“, und 1574 schrieben (jedoch mit Beziehung auf das schon seit 1531 in den Liederbüchern vorliegende Liedgut) die Senioren der Böhmisches Brüder an Kurfürst Friedrich III.: „Unsere Melodien sind mitunter solche, nach denen andere weltliche Lieder gesungen werden. Daran nehmen Ausländer leicht Anstoß. Aber unsere Sänger haben sie mit Bedacht aufgenommen, um das Volk durch den gewohnten Klang um so leichter zum Ergreifen der Wahrheit anzulocken, und wir wollen die gute Absicht nicht tadeln“ (Hennig). Die Absicht einer solchen Bearbeitungspraxis liegt mit diesen Worten klar zutage, von denen nur die Besorgnis vor dem „Anstoß“ als typische Äußerung einer schon etwas späteren Zeit in Abzug gebracht werden muß, der die weltlichen Melodien in der Kirche bereits unerwünscht schienen. In Wirklichkeit war das im Reformationszeitalter selbst nicht der Fall. Es wäre ja auch merk-

würdig gewesen, wenn man in einer Zeit, die noch unbedenklich in großer Zahl Messen über weltliche Melodien (französische und deutsche) schrieb und für die Liturgie benutzte, in der evangelischen Kirche Anstoß an dieser weltlich-geistlichen Musikgemeinschaft hätte nehmen sollen. Erst das Tridentiner Konzil hat den weltlichen Messentenor und die weltliche Vorlage der Orgelmusik verworfen, und erst in der Zeit der beginnenden Orthodoxie hat die evangelische Kirche sich vom weltlichen Liede abgewandt, ohne daß jedoch eine der beiden Konfessionen mit diesen theoretischen Direktiven sogleich durchgedrungen wäre.

Völlig abwegig ist daher Hennigs Schluß, man habe parodiert: „um einen Kampf zu führen gegen das, was dem Volke lieb und teuer war, sein Lied, und weil die Melodienbildung nicht Schritt halten konnte mit der Überproduktion an geistlichen Texten“. Das ist in zweierlei Hinsicht verfehlt: einmal war für Luthers Ideen doch das bekannte und im Volke verbreitete Melodiegut (wie es ja auch noch der Brief der böhmischen Senioren ausspricht) ein willkommener Helfer zur Verbreitung des „gedichteten Evangeliums“, und außerdem ist es eine ganz falsche Vorstellung vom Wesen der Liederdichtung jener Zeit, wenn man glaubt, der damalige Dichter habe wie der moderne Lyriker darauf los produziert, ohne sich um die Sangesweise für sein Lied zu kümmern. Das Gegenteil ist richtig: man dichtete entweder zu vorhandenen Weisen, oder man erfand eben die Weise mit dem Gedicht zusammen oder ließ sie durch einen mittätigen Musiker erfinden — und an melodischer Produktivität hat es gerade dieser Epoche wahrhaftig nicht gefehlt.

Der historische Sachverhalt ist vielmehr der, daß zur Zeit der Reformation ein Unterschied zwischen weltlichem und geistlichem Musikstil in der einstimmigen Liedmelodie so wenig wie im mehrstimmigen Satz bestand. Die Vorstellung, daß eine Melodie „weltlich“ oder „geistlich“ sei, d. h., daß sie aus sich selbst von vorneherein profanen oder sakralen Charakter trage, entstammt erst der Musikauffassung späterer Jahrhunderte. Für die Zeit um 1500 und noch mindestens für den größeren Teil des 16. Jahrhunderts darf — für Deutschland — als Grundsatz gelten, daß eine Melodie etwas Absolutes, Selbstgegebenes ist, das mit keinem spezifischen Inhalt belastet zu sein braucht. Daher ist auch die gangbare Auffassung von der „Verweltlichung“ der vortridentinischen katholischen Kirchenmusik verfehlt, die sich auf die Benutzung „weltlicher“ cantus firmi für geistliche Kompositionen stützt. So gut wie man eine „Melodie an sich“, gleichgültig ob sie mit einem weltlichen oder geistlichen Text verknüpft zu werden pflegt, zur Basis einer mehrstimmigen Komposition machen kann, ebensogut kann man natürlich auch diese Melodie je nach Bedarf mit einem geistlichen oder einem weltlichen Text versehen, d. h. parodieren. Daß etwa in der Technik der niederländischen Messenkomposition fast ausnahmslos cantus firmi aus weltlichen Stücken und nicht Melodien geistlicher Herkunft verwertet wurden, hat seine Ursache nicht in einer „Verweltlichung“ — eine Auffassung, für die übrigens in der gesamten religiösen Haltung des ausgehenden 15. Jahrhunderts gerade in den Niederlanden gar kein Anlaß zu sehen wäre — sondern darin, daß es zwar eine ausgebreitete weltliche Liedkunst mit spezifisch liedhaften, scharf profilierten und daher zu diesem Zwecke geeigneten Melodien gab, daß aber in der sakralen Kunst solche Weisen gar nicht vorhanden waren. Die gregorianischen Melodien waren unantastbares und liturgisch fest gebundenes Gut, das man nicht jener Kompositionstechnik zugrundelegen konnte. Es gab also eigentlich für diese Zwecke gar keine geistliche Melodiekunst, an die man sich hätte halten können, und da schlechthin keiner Melodie per se ein profaner Charakter anhaftete, trug man kein Bedenken, jede beliebige zur Basis kirchenmusikalischer Werke zu machen — wie wäre es sonst erklärlich, daß noch ein Palestrina und ein Carissimi keinen Anstoß daran nahmen, Messen über den seit

Ir geß Frauß bar gespienget / Ir mündlin wie ein Ros
bin / Sie krencket mich von herze see / in allem meinem
sinn / die schönste Beyerinn.

Sie frewt mir ail mein gmüte / die aller schönst vnn
reyn: |: Darzü all mein geblüte / Ir eygen wil ich sein / Ir
sterer diene ich wil sein / mit weisen ganz vnderthan / die
weil ich leben han.



wer im off der heyden / daß frewlin hübsch vnd holtz.

Das ein das hieß Margretlin / das ander Ditsle / das
drit das hat keyn namen / des Jägers wil es sein.

Er nam sie bei der mitte da sie am schwänckten was
Schwange hinder sich zu rücke wol auff sein hohes roß.

Er fñrt sie gar behebende durch das grüne gras / der
grünen heyd ein ende ghen Wirzburg auff das schloß.



4. Chr. Egenolff Gassenhauer, Reiter- und Jägerliedlein, Frankfurt a. M., 1535, Nr. 7. Tenor (= Melodiestimme) des vierstimmigen Satzes von Matthias Greitter über das weltliche Lied vom Jäger mit vollständigem Text. Mensuralnoten in Typensatz.

Jahrhunderten tradierten cantus firmus „L'homme armé“ zu schreiben? Es heißt nur die künstlerischen Auffassungen späterer Epochen in die Reformationszeit hineinragen, wenn man ihre Lebenseinheit übersieht: noch ist das gesamte Lebensgefühl ungespalten, noch gibt es keinen Widerspruch von geistlich und weltlich, weil eben auch das bürgerliche Leben ganz vom Geiste der Kirche durchdrungen ist; und alles, was überhaupt als künstlerische oder geistige Äußerung werthaltig ist, das steht jenseits dieses Gegensatzes. Erst langsam beginnt im damaligen Deutschland sich mit dem Vordringen der humanistischen Bewegung ein solcher Widerspruch zu bilden und damit zu einer Spaltung des Lebensgefühls zu führen: mit der Lösung des Individuums aus der Gemeinschaft beginnt auch die Auseinandersetzung zwischen weltlich und geistlich — einer der tieferen Gründe, warum Erasmus von Rotterdam und Luther sich trotz so unendlich vieler gemeinsamer Gedanken und Tendenzen nicht finden konnten.

Gibt es also keinen Gegensatz zwischen weltlich und geistlich, so gibt es aber andererseits sehr wohl einen solchen zwischen „gut“ und „schlecht“ oder zwischen „moralisch“ und „unmoralisch“. Hier liegt die Ursache des verbreiteten Mißverständnisses, das etwa auch dem Urteil Hennigs zugrunde liegt. Die häufigen scharfen Ausfälle Luthers gegen die „fleischlichen und Buhllieder“ richten sich weder gegen die weltliche Kunst als solche, noch gegen die weltlichen Melodien, sondern ausschließlich gegen eine gewisse Gattung von Texten. Man muß die weltliche Liedliteratur der Zeit kennen, um zu begreifen, weshalb Luther, der doch selbst ein recht derbes und handfestes Deutsch redete und in Dingen der Erotik durchaus nicht prüde war, gegen diese Sorte Liedtexte wettet, die allzu oft von volkstümlicher Geradheit und gesunder Natürlichkeit in die Zote und die Obszönität abgleiten. Auf der anderen Seite aber steht der große Anteil der vornehmen weltlichen Liederdichtung, der als „gebildete Privatlyrik“ der Zeit die „Hofdichtung“ älterer Epochen fortsetzt und in textlicher Beziehung meist keinen Anlaß zu Bedenken bietet. Es entfällt somit jede Ursache, weshalb die junge evangelische Liederdichtung von dem in der Zeit so verbreiteten Verfahren der Parodie keinen Gebrauch hätte machen sollen, und in der Tat ist heute ein reiches Material an solchen Kontrastfakturen nachgewiesen (besonders durch die Arbeit von Hennig, auf den sich die folgende Darstellung teilweise stützt).

Allein die lutherische Kirche hat im Laufe des 16. Jahrhunderts 174 Kontrastfakturen hervorgebracht oder aufgenommen, wozu noch weitere 114 in der reformierten Kirche und den verschiedenen Sekten kommen. Dabei sind noch nicht einmal mitgezählt diejenigen Lieder, die nur ihre Melodie von einem älteren Vorbild übernommen, den Text jedoch nicht parodiert, sondern frei erfunden haben (Parodien im weitesten Sinne).

Die Ziffern sprechen eine nachdrückliche Sprache für das Liederbedürfnis der evangelischen und der ihr verwandten Kirchen: im gleichen Zeitabschnitt weist der Umkreis der katholischen Kirche nur 42 Kontrafakturen auf, begreiflicherweise, da ja hier dem Liede nur eine sehr untergeordnete Bedeutung zukam. Daß innerhalb der evangelischen Kirche jedoch diese Art Nachdichtung keineswegs gering geschätzt wurde, beweisen allein schon die Namen der Dichter. Wenige, nämlich nur 7 Lieder stehen in den frühen Gesangbüchern von 1524–1545. Darunter befindet sich Luther selbst mit seinem Kinderlied zu Weihnachten „Vom Himmel hoch, da komm ich her“, das ein Kontrafakt nach dem weltlichen Kränzelliede „Aus fremden Landen komm ich her“ darstellt und zuerst auch noch mit der Melodie dieses Liedes erscheint (im Klugschen Gesangbuch 1535); es bietet gleichzeitig ein hübsches Beispiel für den Melodienwandel: 1539 begegnet es bei Valentin Schumann mit der heute allbekannten Melodie, während die ursprüngliche Weise später auf das Lied „Vom Himmel kam der Engel Schar“ überging, das seinerseits wiederum im 17. und 18. Jahrhundert nach der Melodie „Vom Himmel hoch“ gesungen wurde. Schon sehr früh (1525) liefert Hans Sachs in Nürnberg einen Beitrag zum evangelischen Parodielied mit den 3 Liedern „O Christe, wo war dein Gestalt“ (nach „Rosina, wo war dein Gestalt“), „O Gott Vater, du hast Gewalt“ (nach „Ach Jupiter, hättest du Gewalt“), und der „schönen Tagweis von dem Wort Gottes: Wach auf, meines Herzens Schöne“ (nach dem weltlichen Liede gleichen Anfangs). Von Justus Jonas wahrscheinlich stammt „In Jesu Namen heben wir an“, das schon im ersten evangelischen Gesangbuch, dem Achtliederdruck von 1524 vorkommt. Der Königin Maria von Ungarn, der Gemahlin des 1526 im Türkenkriege gefallenen Königs Ludwig, wird (nach längerer hymnologisch-literarischer Fehde) heute wieder das im gleichen Jahr entstandene Lied „Mag ich Unglück nicht widerstahn“ zugeschrieben, das, selbst ein Kontrafakt, 1550 unter Beibehaltung der Melodie von dem Konstanzer Reformator Ambrosius Blaurer wieder parodiert wurde in „Mag ich dem Tod nicht widerstahn“ (beide Fassungen sind lange am Leben geblieben).

In späteren Jahren wuchs die Zahl der Parodielieder in der evangelischen Kirche bedeutend. Johann Walther, der musikalische Freund und Berater Luthers, Hofkapellmeister des Kurfürsten von Sachsen, gilt als der Verfasser von „Herzlich tut mich erfreuen“; sein Sohn, Johannes Walther jun., der u. a. auch zum Teil die Texte für seines Vaters „Valet“-Werk 1566 schrieb, dichtete „Lieblich hat sich gesellet“ (nach einem weltlichen Lied gleichen Anfangs). Paulus Speratus schrieb „Ich armer Sünder klag mein Leid“ (nach „Ich armes Maidlein klag mich sehr“). Von Nikolaus Selnecker stammt eine geistliche Fassung von „Ich stund an einem Morgen“, einem Liede, das auch sonst einer ganzen Reihe evangelischer Umdichtungen zur Vorlage gedient hat; von demselben ist „Der Maie, der Maie bringt uns der Blümlein viel“, eine Dichtung über den 23. Psalm, die gleichzeitig eine Parodie des weltlichen Liedes gleichen Anfangs unter Benutzung von dessen Melodie darstellt. Joh. Witzstat von Wertheim, ein den Täufern nahestehender Dichter, ist der Verfasser des „Im Ton des Buchsbaums“ zu singenden Liedes „Nun höret zu, ihr Christenleut“. Über den 42. Psalm schrieb als Parodie des weltlichen Liedes „So wünsch ich ihr ein gute Nacht“ Philipp Nicolai ein geistliches Lied gleichen Beginns. Isaacs „Innsbruck, ich muß dich lassen“, auf dessen Melodie noch im 17. Jahrhundert Paul Gerhardt sein berühmtes Lied „Nun ruhen alle Wälder“ und gar noch im 18. Psalm Claudius sein „Der Mond ist aufgegangen“ dichteten, diente im 16. Jahrhundert Johannes Hesse als Vorlage für das auch heute noch lebendige „O Welt, ich muß dich lassen“.

27 Gassenhauer/2c.

**Es wolt ein Jäger jagen / vō dem
Glauben / hoffnung / vnd liebe /
Christlich verendert.**

D. H. R.

**Es wolt ein Jäger jagen / dou wol vor jenem
holz / was begegnet ihm auff der heiden / drei
frewlin hüpsch vnd stolz.**

**Das eint dās hieß fraw glaupe / das ander
fraw liebe / hoffnung des dritten Name / des jä-
gers wolt es sein.**

**Er nam sie in der mitte / sprach hoffnung nie
von mir laß / schwenckst hunder sich zuruck / wol
auff sein hebes roß.**

**Er für sie gar behende / wol durch das grüne
gras / behielt bis an sein ende / nicht hat in gere-
wet das.**

**Hoffnung mache nicht aufanden im alar-
ben vest an Gott / dem nechsten geht zuhauend /
die liebe in der not.**

**Hoffnung / lieb / vñ glaupe / die schönen schwe-
stern drei / wenn ich die lieb anschawe / die größt /
sag ich / sie sei.**

XXX.

**Lieblich hat sich gesellet / von Got-
tes wort / Christlich verend-
ert. D. H. R.**

Gerroft

5. Heinrich Knaust, Gassenhauer, Reiter-
liedlein usw., christlich verändert, 1571.
„Der geistliche Jäger“. Textparodie zu dem
in Abb. 4 wiedergegebenen Liede.

Das Kontrafaktlied errang eine solche Beliebtheit, daß sogar drei Liederbücher erschienen, die fast ausschließlich solche Bearbeitungen enthalten. Deren frühestes ist Wächters Nürnberger Liederbuch von 1535. Als wichtigstes schließt sich 1571 an die von Heinrich Knaust stammende Bearbeitung der 1535 bei Egenolff in Frankfurt a. M. erschienenen „Gassenhauer und Reiterliedlein“, die bei demselben Verleger mit dem charakteristischen Titel erschien: „Gassenhauer, Reiter- und Bergliedlein, christlich, moraliter und sittlich verändert, damit die bösen, ärgerlichen Weisen, unnützen und schandbaren Liedlein auf der Gassen, Feldern, Häusern und anderswo zu singen, mit der Zeit abgehen möchten, wenn man christliche, gute, nützliche Texte und Worte darunter haben könnte“ (Abb. 4–5), eine Formulierung, die stark an die moralistisch-tendenziösen Buchtitel aus der Zeit des Rationalismus erinnert. Die dritte Sammlung erschien 1571 in Lübeck als „Neue christliche Gesänge“ usw. von Hermann Vespasius, Prediger in Stade (in niederdeutscher Sprache). Doch ist von diesen Sammlungen nur aus der ersten einiges für längere Zeit in die evangelischen Gesangbücher übergegangen.

Zu den Kontrafakten der lutherischen Kirche treten die der reformierten sowie die der Sekten, die aber auf die Dauer keine Bedeutung gewannen. Auch von den Böhmisches Brüdern ist auf diesem Gebiet nichts Wertvolles beigezeichnet worden, sie haben vielmehr selbst erst aus der lutherischen Kirche solche Umdichtungen übernommen. Dem Kreise der Schwenckfelder gehört Valentin Trillers „Schlesisch Singbüchlein“ von 1555 an (obwohl der Verfasser selbst nicht zu dieser Sekte gerechnet werden wollte), das unter seinen Parodien jedoch nur wenige „primäre“, d. h. solche auf weltliche Lieder, sondern meist „sekundäre“ auf geistliche Lieder, die selbst schon Kontrafakturen waren, enthält. Endlich gehören hierher einige von der lutherischen Kirche übernommenen Kontrafakturen aus vorreformatorischer Zeit, so eine der Fassungen von „Ich stund an einem Morgen“, ferner das von Adam von Fulda stammende „Ach hilf mich Leid“ und die beiden ungeheuer verbreiteten Lieder „Aus hartem Weh klagt menschliches Geschlecht“ und „Es wollt ein Jäger jagen wohl in des Himmels Thron“; ihre Dichter sind unbekannt.

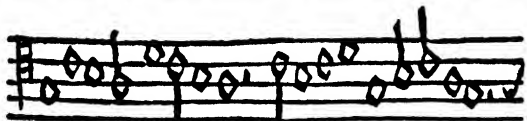
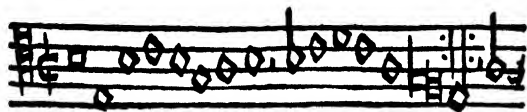
Da viele dieser Parodien noch sehr dicht bei der weltlichen Vorlage stehen und die meisten von ihnen keinen Anspruch auf höheren Kunstwert erheben können (sie waren ja auch in erster Linie vom pädagogischen Zweck bestimmt), so nimmt es nicht wunder zu sehen, daß weitaus die meisten bald wieder aus dem Gebrauch verschwinden. Das gilt naturgemäß insbesondere von einer Gruppe von Kontrafakten, bei denen das Wort „Parodie“ schon den modernen Beigeschmack des Spottes bekommt, und die politisch-tendenziösen, d. h. also ganz zeitgebundenen Charakter haben, manche von ihnen für den heutigen Betrachter als Quellen der Heiterkeit oder als kulturgeschichtliche Dokumente von Wert. Schon 1535 erscheint auf die Melodie „Der Kuckuck hat sich zu Tode gefallen“ die „Neue Zeitung von dem Papst zu Rom, wie er sich zu Tode hat gefallen von seinem hohen Stuhle: Der Papst hat sich zu Tode gefallen“, und 1541 „Ein Lied für die Kinder (!), damit sie zu Mitternachten den Papst austreiben: Nun treiben wir den Papst hinaus“, ein Lied, das sicher nicht Luther zum Verfasser hat, das aber wohl nicht ohne sein Wissen gedruckt wurde (Hennig). Im Zeitalter der Lehrstreitigkeiten erschien (zuerst 1576) „Calvinus, du und dein Kind“ (nach dem damals sehr bekannten Liede „Venus, du und dein Kind“). Aber auch bei der Gegenpartei war man nicht faul und antwortete mit Parodien wie „Wat han ick dummer Monnich gedaant“ (auf Luthers Ehe) und anderen Liebenswürdigkeiten.

Die politischen und polemischen Lieder stehen natürlich außerhalb des engeren kirchenmusikalischen Zusammenhanges, wenn auch ihre streitbar-propagandistische Wirkung wohl nicht unterschätzt werden darf. Von ihnen abgesehen haben alles in allem die Kontrafakturen einen Riesenanteil am Liedbestande, sowohl am Festlied, wie am Erbauungs- und Lehrliede der evangelischen Kirche im 16. Jahrhundert gehabt. Zusammen mit der Menge der obengenannten Rezeptionen und Übertragungen vorreformatorischer Lieder ergibt sich damit für das evangelische Kirchenlied in quantitativer Beziehung ein starkes Übergewicht des nicht in modernem Sinne „originalen“ Liedbesitzes. Die gesamte Kunstübung der Zeit durchzieht ein gesundes Zweckmäßigkeitsbewußtsein. Geschrieben wird, was gebraucht wird. Der Dichter schafft nicht unter dem unentrinnbaren Zwange der Inspiration, sondern aus dem Bedarf heraus und bewegt sich innerhalb der Formen und Gepflogenheiten, die Allgemeingut der Zeit sind. Am wenigsten jedenfalls ist Originalität dabei das ihm erstrebenswerte Ziel. Die Gebrauchsfähigkeit und praktische Tüchtigkeit dessen, was er dichtet, stehen ihm weit voran. Es entsteht so eine

Gebrauchskunst, gegründet in dem festen Boden gesicherter Traditionen und Gesetze, und bestimmt durch die Ansprüche, die der Bedarf stellt. Das gilt keineswegs für die Kirchenmusik allein, sondern für jegliche Dichtung und Musik der Zeit. Der Dichter lehnt sich an überlieferte Formen an und geht darin bis zur „Durchparodierung“, der Musiker entlehnt Weisen oder schafft neu in unmittelbarer Anlehnung an überliefertes Melodiegut, und selbst dem Setzer des mehrstimmigen Tonsatzes kommt es viel weniger auf Originalität als auf Erfüllung der beiden Forderungen: Innehaltung der Tradition und Befriedigung des Gebrauchszweckes an. Letzten Endes gilt das ja für die Malerei und Baukunst der Zeit ebensogut. Daß diese Kunstanschauung nichts mit der Frage der Qualität zu tun hat, steht außer Debatte. In ihr konnten Künstler allerhöchsten Ranges erwachsen, und auch die Aussprache eines gewissen, individuell bestimmten Innenlebens, die Äußerung eigener Ergriffenheit und Überzeugung waren ihnen durch diese Anschauungen nicht verwehrt — soweit sie eben mit jenen Forderungen in Einklang standen; wie hätte sonst ein Dichter von höchstem Rang wie Luther, ein Maler wie Dürer auf diesem Boden erwachsen können? Es ist grundfalsch, den Akzent auf die Frage zu legen: „Wer hat diese Melodie erfunden? ist dieses Lied völlig originale oder ist es ganz oder teilweise angelehnte Dichtung?“ Es ist im Grunde ganz belanglos, ob eine Liedweise tradiert, ein Gedicht parodiert oder ganz neu erfunden ist. Nicht darauf kommt es an, sondern ausschließlich auf die Frage nach Gebrauchswert und Allgemeinverständlichkeit. In diesem Sinne den höchsten Wert wird dasjenige Lied besitzen, das den gewollten Inhalt sprachlich auf die klarste und schlagendste Formulierung, metrisch auf die geschlossenste und einprägsamste Form, musikalisch auf die den textlichen Bedingungen adäquateste Melodie bringt. Mithin wird die Frage nach der Originalität des evangelischen Liederbestandes entwertet, und das Grundproblem verschiebt sich in der Richtung auf die Frage nach der Qualität (dieses Wort im Sinne des „Gebrauchswertes“). Stellt nun quantitativ das Lehngut den Hauptbestandteil des evangelischen Kirchenliedes im Reformationszeitalter dar, so besitzt in „qualitativer“ Beziehung das — relativ — originale Gut bei weitem das Übergewicht.

Man muß diese den gesamten Kunstanschauungen der Zeit zugrunde liegenden Voraussetzungen kennen, wenn man der vierten und wichtigsten großen Gruppe der evangelischen Kirchenlieder historische Gerechtigkeit widerfahren lassen will. Die Frage, ob die hierhin gehörenden Kernlieder der evangelischen Kirche, deren Texte durchaus ihr eigenes Eigentum, weil bereits aus der Lehre Luthers heraus gedichtet, darstellen, in musikalischer Hinsicht neu erfunden sind, oder ob sie den neuen Text vorhandenen Weisen anpassen (Parodie im weitesten Sinne) ist belanglos im Vergleich mit der Tatsache, daß sich in ihnen der lutherische Geist seine ihm eigentümlichsten und ihn am schärfsten aussprechenden Lieder geschaffen hat. Wie sehr diese Lieder Zentralgut der evangelischen Kirche wurden, beweist ihre unverwüstliche Lebenskraft: die meisten haben sich bis heute im Gebrauch erhalten. Wie viele Weisen da übernommen, wie viele neu erfunden wurden, das ist seit langem strittig und wird es immer bleiben, soweit nicht aus der schon von Winterfeld angewendeten Methode der vergleichenden Melodieforschung Entlehnungen einwandfrei festgestellt werden können. „Einwandfrei“ ist hier besonders zu betonen, weil die Forschung in dieser Richtung (ganz besonders für Luthers eigene Lieder) oft weit über das Ziel hinausgeschossen ist. Denn da die Melodien mehr oder weniger volkstümliches Allgemeingut der Zeit sind und da sie sich alle in mehr oder weniger starkem Maße herkömmlicher diastematischer Wendungen und Floskeln bedienen, sind viele naturgemäß untereinander sehr ähnlich. Sicher sind auch manche von anderen in der Entstehung abhängig. Diese Umstände haben dazu geführt, daß neuere

Der. cxxix. Psalm De profundis.



Aus tieffer not schrey ich zu dir herr Gott erhöre
mein ruffen. Dein gnedig oren ker zu mir vnd mey-
ner bit sye offen. Wen so du wilt das sehen an wie
manche sund ich hab gethan.

Wer kan herr für dir bleiben

6. Enchiridion, Erfurt 1524 („zum Färbefuß“),
Bl. B. 7. Luthers Lied „Aus tiefer Not“ über den
130. (129.) Psalm „De profundis“ mit der phry-
gischen Melodie. Mensuralnoten in Holzschnitt.

schönes und sehr frühes Beispiel bildet „Es ist das Heil uns kommen her“, das schon im Achtliederdruck 1524 unter dem Titel „Ein Lied vom Gesetz und Glauben, gewaltiglich mit göttlicher Schrift verlegt, — D. Pauli Sperati“ erscheint. Eine spezifisch evangelische Heilslehre, die von der Rechtfertigung allein durch den Glauben, wird hier mit volkstümlichen Worten, schlicht und stark in eine felsenharte Strophe gebannt:

Es ist das Heil uns kommen her
Von Gnad und lauter Güte,
Die Werk die helfen nimmermehr,
Sie mögen nicht behüten,

Der Glaub sieht Jesum Christum an,
Der hat gnug für uns all getan,
Er ist der Mittler worden.

Knapper und entscheidender konnte das nicht gesagt werden. Luther selbst hat das Lied in alle von ihm besorgten Gesangbücher aufgenommen. Dazu erscheint eine Sangweise, die dem Liede wie angegossen paßt:

Beispiel 1



(Fassung Babst 1545)

Der Text ist offensichtlich auf diese Melodie gedichtet, deren hervorragende Eignung für ihn der Gebrauch dadurch bestätigt hat, daß Wort und Weise zu allen Zeiten miteinander verbunden bleiben. Dennoch ist die Melodie zweifellos Lehnsgut. Sie erscheint nämlich in dem gleichen Druck auch zu den drei von Luther gedichteten Liedern „Ach Gott vom Himmel sieh darein“ (Ps. 12), „Es spricht der Unweisen Mund wohl“ (Ps. 14) und „Aus tiefer Not“ (Ps. 130) und im Breslauer Liederbuch 1525 zu Luthers „Nun freut euch, lieben Christen gmein“. Diese vier Lieder aber erhalten im Laufe der Zeit sämtlich, teilweise mehrere, neue Melodien, und nur das des Speratus blieb mit der angegebenen Weise verbunden. Man wird dem Urteil Winterfelds beipflichten dürfen, daß die entlehnte Weise im Gebrauch als „für kein anderes Lied so zweckmäßig erfunden“ schien als für das des Speratus, und daß andere Melodien wiederum den übrigen Liedern

Forscher (voran Cl. Bäumker) es unternommen haben, die Nichtoriginalität auch solcher Melodien, die an sich als Lehnsgut nicht feststellbar sind, lediglich aus ihrer Ähnlichkeit mit anderen heraus, zu erweisen. Demgegenüber ist einmal die oben umrissene Anschauung der Zeit über den Allgemeinbesitz des Liedgutes anzuführen, bei der die Frage nach der Originalität weit hinter dem Gebrauchswert zurücktritt, und andererseits ist zu betonen, daß der melodische Erfindungsreichtum der Zeit auf dem Gebiet des weltlichen Liedes die Auffassung paradox erscheinen läßt, es habe auf geistlichem an der Erfindungskraft gefehlt. Man muß sich gewöhnen, die Frage der Herkunft der Melodien als nebensächlich gegenüber ihrer Werthaltigkeit anzusehen: diese aber bestimmt der Gebrauch, und der Gebrauch hat sehr bald entschieden, welche Weisen für das Gefühl der Zeit als Träger des Textinhaltes die werthaltigsten waren.

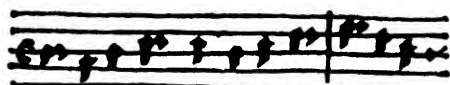
Auch unter den Zentralliedern sind eine Reihe von Melodieentlehnungen sicher nachgewiesen. Ein

besser angepaßt schienen. Diese treten denn auch sehr bald mit eigenen, d. h. wohl neu erfundenen Weisen auf. „Ach Gott, vom Himmel sieh darein“ erscheint schon bei J. Walther 1524 mit einer nicht im Gebrauch gebliebenen Melodie, 1535 bei Klug mit zwei verschiedenen, die sich beide gehalten haben, 1537 im Straßburger Gesangbuch von Wolf Köpphel wiederum mit einer anderen. „Aus tiefer Not“ findet sich mehrfach 1524 mit der phrygischen, bei Köpphel 1525 mit der jonischen Melodie, die beide bis heute im Gebrauch sind (Abb. 6–7). „Nun freut euch, lieben Christen gmein“ erhielt seit 1524 wechselnd verschiedene Weisen, die teilweise auch bei anderen Liedern vorkommen, bis sich der Gebrauch für die Beibehaltung zweier Melodien entschied, die bei Babst 1545 zusammen erschienen. „Es spricht der Unweisen Mund wohl“ begegnet mit einer eigenen, gewöhnlich Luther selbst zugeschriebenen Weise, die das Lied dauernd behalten hat.

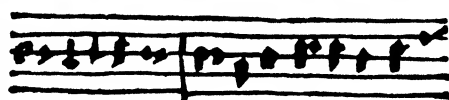
Dieses eine Beispiel der „Melodieaneignung“ zeigt zur Genüge die Schwierigkeiten, die einer definitiven Ermittlung ihrer Herkunft entgegenstehen. Daß aber übertriebene Zweifel an der melodieschöpferischen Tätigkeit der evangelischen Kirche unangebracht sind, beweisen die obigen Ausführungen in Verbindung mit der Tatsache, daß in den evangelischen Zentralliedern so viele neue, sonst nicht nachweisbare Melodien auftreten. Dies gilt nun insbesondere für Luthers eigene Tätigkeit, dem die Forschung ja im Laufe der Zeit eine Melodie nach der anderen absprach, bis im wesentlichen erst die Weimarer Ausgabe der Werke Luthers (Bd. 35, bibliographischer und textkritischer Teil von W. Lucke, musikalischer Teil von H. J. Moser, 1923) die übertriebene Skepsis auf das nötige Maß reduzierte und den möglichen musikalischen Anteil Luthers abgrenzte. Luthers Lieder pflegt man in zwei zeitlich getrennte Gruppen zu gliedern, deren erste vor Walthers Gesangbuch von 1524, deren zweite nach diesem Datum entstand. Unter den 23 Liedern der ersten Gruppe sind 12 Übertragungen aus dem Lateinischen oder Parodien: „Mitten wir im Leben sind“,

„Jesus Christus unser Heiland, der von uns den Gottes Zorn wandt“, „Gelobet seist du, Jesu Christ“, „Nun komm, der Heiden Heiland“, „Christum wir sollen loben schon“, „Christ lag in Todesbanden“, „Komm, Gott Schöpfer, heiliger Geist“, „Nun bitten wir den heiligen Geist“, „Komm, heiliger Geist, Herre Gott“, „Wir glauben all an einen Gott“, „Gott der Vater wohn uns bei“, „Gott sei gelobet und gebenedeiet“. Doch sind diese 12 Lieder nicht durchgehends Bearbeitungen fremder Texte. Einige lehnen sich nur in sehr freier Weise an ihre Vorbilder an, sind also mehr Paraphrasen, bei anderen ist nur die erste Strophe nach einem Vorbild gearbeitet, das übrige frei gedichtet. Diese Lieder treten meist mit ihren alten Melodien auf, manchen auch werden in den ersten evangelischen Gesangbüchern mehrere verschiedene Weisen zugeordnet; so erscheint „Jesus Christus, unser Heiland, der von uns“ mit zwei ganz verschiedenen Weisen bei Walther 1524 und Klug 1535, und im 17. Jahrhundert erst wurde dem Text eine Melodie zugeteilt, die eine andere Übertragung der gleichen Textvorlage schon bei M. Weiße 1531 besitzt. Die übrigen 11 Lieder Luthers aus der vor 1524 erschienenen Gruppe sind freie Dichtungen. Hierhin gehören die sechs großen Psalmlieder „Aus tiefer Not“, „Ach Gott vom Himmel sieh darein“, „Es spricht der Unweisen Mund wohl“, „Es wollt uns Gott genädig sein“, „Wär Gott nicht mit uns diese Zeit“ und „Wohl dem, der in Gottes Furchten steht“. Sie alle treten sogleich mit Weisen auf, für die Vorbilder bisher nicht nachgewiesen sind; alle erhalten nacheinander mehrere Weisen, an denen die frühesten Liederbücher, besonders Walther 1524 und das Straßburger Kirchenamt 1525 hervorragend beteiligt sind. Moser hält bei einigen Volksliedentlehnungen für möglich, doch kann es sich auch um freie Melodieerfindungen, sonst jedenfalls um sehr selbständige Redaktionen vorhandener Weisen handeln. Weiter gehören hierhin „Dies sind die heiligen zehn

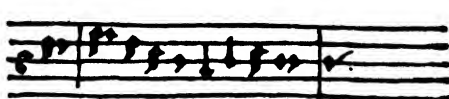
Der. art. Psalm Deprofundis.



Ob tieffer not schrey ich zu dir/herre gotter



höz mein ruffen. Dün gnedig oren her zu



mir/vñ miner bñ se y öffen.



Den so du wilt dñ sehl an wie mäche sünd
(ich)



hab gethan/wer kan her vor dir selbñ
C

7. Deutsches Kirchenamt, Straßburg 1525 (Bl. C 1). Luthers Lied „Aus tiefer Not“ mit der jonischen Melodie. Choralnoten (sog. gotische Hufnagelnoten) mit andeutender Rhythmisierung in Holzschnitt.

Gebot“ (ursprünglich auf die Weise „In Gottes Namen fahren wir“, dann mit zwei selbständigen Straßburger Melodien) und „Jesus Christus, unser Heiland, der den Tod überwand“, mit zwei eigenen und im Gebrauch gebliebenen Weisen bei Walther 1524 und Klug 1535. Luthers dichterisches Selbstbekenntnis „Nun freut euch, lieben Christen gmein“ kann in seiner ersten Melodie (Beisp. 2) möglicherweise von

Beispiel 2



Luther selbst stammen, während eine bei Klug auftretende Singweise sich neben jener bis heute erhalten hat. Auch „Mit Fried und Freud ich fahr dahin“ besitzt eine wahrscheinlich von Luther stammende Melodie (Beisp. 3). Endlich überliefert Luthers ältestes Lied, das er 1523 auf die beiden von der Inquisition wegen

Beispiel 3



ihres Bekenntnisses zum Luthertum in Brüssel verbrannten Augustiner dichtete: „Ein neues Lied wir heben an“ eine Melodie, die möglicherweise ihm zuzuschreiben ist.

Alle anderen Lieder Luthers gehören der nach 1524 entstandenen Gruppe an. „Sie ist mir lieb, die werthe Magd“ weicht in jeder Beziehung stark von seinen sonstigen Dichtungen ab und dürfte, da auch die melodische Überlieferung in diese Richtung weist, Kontrafaktur eines weltlichen Liedes sein. „Vom Himmel hoch“, „Vom Himmel kam der Engel Schar“ und „Was fürchtest du, Feind Herodes sehr“ wurden oben schon behandelt. Das Tauflied „Christ unser Herr zum Jordan kam“ übernimmt 1543 die ursprünglich zu „Es wollt uns Gott genädig sein“ gehörige, vielleicht nicht ohne Luthers oder Walthers Mitwirkung entstandene Melodie. „Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort“ und „Der du bist drei in Einigkeit“ werden von vorneherein mit Lehnmelodien verbunden, die auch später keine Veränderung erfahren. Die Weise zu „Verleih uns Frieden gnädiglich“ geht wahrscheinlich auf eine altkirchliche Antiphon zurück. Dagegen wissen wir sicher, daß Luther zu seinem Liede „Vater unser im Himmelreich“ selbst eine Melodie komponiert hat, die noch Winterfeld im Autograph gesehen und danach veröffentlicht hat. Diese Melodie hat Luther verworfen; sie ist in keinen zeitgenössischen Druck gelangt und wurde durch die seit Schumann 1539 allgemein verbreitete ersetzt, die höchstwahrscheinlich ebenfalls von ihm selbst stammt. So gut wie sicher darf zu dem „Deutschen Sanctus“ („Jesaja dem Propheten das geschah“), das zuerst in der „Deutschen Messe“ 1526 erschien (Abb. 8), auch die weitläufige und großlinige, dem Text auf das Engste verwandte Melodie für den Reformator in Anspruch genommen werden. Die beiden letztgenannten und das folgende Lied jedenfalls bilden den engsten Bestand desjenigen, was an melodischer Erfindung mit einiger Sicherheit auf Grund zeitgenössischer Berichte und moderner Stilkritik auf Luther selbst zurückgeführt werden kann: ziemlich unbestritten darf ihm wie die beiden vorigen so auch die Melodie des Psalmliedes „Ein feste Burg“ zugesprochen werden, das zuerst 1531 im Wittenberger Gesangbuch und in Jobst Gutknechts Nürnberger Gesangbuch erscheint, da die Quelle, die es zuerst enthielt, das Klugsche Gesangbuch von 1529, verloren ist.

Luthers Lieder, die er selbst in einer Reihe von Gesangbüchern veröffentlichte, bildeten rasch den Stamm des zentralen evangelischen Liedgutes. Kein Gesangbuch im 16. und 17. Jahrhundert, das sie nicht enthielte. Erst das 18. hat einige von ihnen fallen gelassen. Sie sollten als Vorbilder gelten für „diejenigen, die es besser machen könnten“. In zahlreichen Briefen, Schriften, Gesangbuchvorreden usw. spricht Luther den Wunsch aus, daß andere ihm folgen möchten. Die es besser konnten, fanden sich aber nicht. Zwar reicht manches

Lied seiner Zeit an ihn heran, übertreffen aber konnte man ihn nicht: aus seinem begeisterungserfüllten Herzen quollen die Lieder in starkem Strome, die evangelische Wahrheit verkündend und der Lehre eine Bresche schlagend, wie es keine Predigt und kein Schriftwerk tat. Von jesuitischer Seite konnte mit Recht gesagt werden, Luthers Lieder hätten „mehr Seelen umgebracht, als seine Schriften und Reden“. Die innere Bedeutung dieser Lieder kann nicht hoch genug eingeschätzt werden. Sie waren gedichtetes Schriftwort, nicht nur Erbauungsgedanken oder Gebete (wie das deutsche Lied in der katholischen Kirche); sie besaßen nicht nur einen allgemein religiösen Inhalt, sondern in ihnen wurde dem Laien das Bibelwort selbst oder auch der außerbiblische liturgische Text zu unverlierbarem Eigentum geschenkt. Die Psalmlieder sind wirklich die Psalmen selbst, nicht nur Anlehnungen oder Paraphrasen (so daß man sie mit Recht einfach „deutsche Psalmen“ nennen konnte), das „Jesaja dem Propheten“ ist das Sanctus der Messe in evangelischer Auffassung, nicht etwa nur seine Spiegelung in der Gemeinde. Das eben ist der entscheidende Grundgedanke des evangelischen Liedes, daß es selbst Schriftwort, nicht dessen Ersatz, daß es Bestandteil der Liturgie, nicht deren Anhängsel ist. Musikalisch wird diese fundamentale Tatsache insofern bedeutend, als mit diesen Liedertexten nun auch die Weisen eine Art liturgischen und damit sakrosankten Charakter erhalten. Ähnlich dem Ritualgesang der katholischen Kirche, der die gregorianischen Melodien zu Urbestandteilen der Liturgie, gleichwertig ihren Texten erhob, gewannen die evangelischen Liedmelodien im Laufe der nächsten Zeit den Rang liturgischen, unverlierbaren und unberührbaren, dem Zugriff des Einzelnen entzogenen Erbgutes — eine Tatsache, die für die Geschichte der evangelischen Kunstmusik von fundamentaler Wichtigkeit ist.

Nur langsam vermehrte sich der Liedbestand über den Stamm der Lutherlieder hinaus, neben denen hauptsächlich die Hymnenübertragungen, sowie die vorreformatorischen geistlichen Lieder zum ständigen Inhalt der Gesangbücher gehören. Die Kontrafakturen weltlicher Lieder haben sich — mit Ausnahmen — immer nur vorübergehend gehalten: sie waren doch nicht in dem Maße wie jene Lutherlieder echter Ausdruck evangelischer Frömmigkeit oder wie die Hymnen unveräußerlicher liturgischer Bestand. Dagegen ging eine Reihe Dichtungen anderer Männer für dauernd in das Liedrepertoire ein. Von Luthers Mitarbeiter Justus Jonas stammt u. a. „Wo Gott, der Herr, nicht bei uns hält“, des Reformators Liedern ebenbürtig. Paul Eber, der Schüler Luthers und Melanchthons, schrieb „Herr Jesu Christ, wahr Mensch und Gott“ und „Wenn wir in höchsten Nöten sein“, zwei Lieder, in denen schon ganz deutlich der etwas weichere Ton der nachreformatorischen Generation anklängt. Der unerschrockene Nürnberger Vorkämpfer der Reformation, Lazarus Spengler, ist der Verfasser des ganz lutherischen, wenngleich etwas überladenen Liedes „Durch Adams Fall ist ganz verderbt“. Äußerst produktiv war

Jesaja dem propheten das gestach/das er ym
geist den herrn sitzen sach/auff eynem hohen
thron ym hellen glantz/seines kleides saum
den forfühet gantz/Er stunden zween scrath bey
ym dann/Sechse fugel such er ym ydem ban/
mit zween verborgen sie yftr antlickt Flaz/mit zween
bedecken sie die fuß gar/vnd mit den andern
zween sie

zween sie flogen frey/gen ander ruffen sie mit groß
sem schrey/Zelig ist Gott der herr Jesu Christ
Zelig ist Gott der herr Jesu Christ/Zelig ist gott
der herr Jesu Christ/Sein dñr die gantz welt erfüllet
hat/von dem strom stiert schied vnd bruckten gar
das hant noch gantz viel ranchen vnd nebel war.
Wo durch bist heyligster herr gott/das du
vns durch bist heyligster gott best erquicket/vnd bildest
beyne barmhertzigkeit/das du vns solches gedenken
laßest zu stichtem glauben gegen dir/vnd zu bringest
fluch vns von allen/vnd Jhesu Christus
vns zu hertzlichen Amen.

8. Luther, „Deutsche Messe“, 1526 (Bl. E 1–2). Das deutsche Sanctuslied Luthers „Jesaja dem Propheten“. Choralnoten (mit Anfangs- und Schlußdehnung jeder Zeile) auf 4 Linien in Holzschnitt.

Straßburg. Dort schrieb Konrad Hubert „Allein zu dir, Herr Jesu Christ“, Wolfgang Meuslin „Mein Hirt ist Gott, der Herre mein“. In Breslau dichtete Joh. Heß, ebenfalls Schüler Luthers und Melancthons „O Welt, ich muß dich lassen“, in Königsberg Paulus Speratus sein oben angeführtes Glaubenslied und Joh. Gramann „Nun lob mein Seel den Herren“, in Stettin Nikolaus Decius seine beiden Lieder „Allein Gott in der Höh sei Ehr“ und „O Lamm Gottes unschuldig“, Parodien, die als Gloria und Agnus in die deutsche Messe übergegangen sind. Gegen diese urwüchsig starken, sprachlich ganz unmittelbaren, inhaltlich rein objektiv-dogmatischen Lieder wirken Nikolaus Hermanns, des böhmischen Dichters, „Kinder- und Hauslieder“ und „Sonntagevangelien über das ganze Jahr, in Gesang verfasset für Kinder und christliche Hausväter“ schon viel zärtlicher, schwärmerischer in der Sprache, subjektiv-empfindsamer im Inhalt. Aber auch von ihnen ist manches in den dauernden Gebrauch der Kirche übergegangen, so „Lobt Gott, ihr Christen allzugleich“, „Erschienen ist der herrliche Tag“ und „Wenn mein Stündlein vorhanden ist“. Hermanns Ausdrucksweise und Gedankenwelt berührt bereits die Grenze des Reformationszeitalters; leise, aber merkbar kündigt sich die Wendung zu einer jüngeren Gattung Kirchenlieder an, in denen die Einheit des alten reformatorischen Kirchenliedes zerfallen wird und Spezialgattungen wie Lehrlieder, Erbauungslieder, ichbetonte Andachtslieder usw. nebeneinander treten werden. Es ist gerade dies ein hervorragendes Merkmal des Liedes in der Reformationszeit, daß noch in jedem einzelnen das Ganze beisammen ist, die gesamte Gedanken- und Gefühlswelt des Luthertums spürbar hinter einem jeden Liede steht, und daß jedes im Sinne der Gesamtheit einer Gemeinde gedichtet und gesungen ist. Die Gemeinsamkeit in Sprache und Gehalt geht so weit, daß viele anonym überlieferte Lieder den Lutherischen ähnlich genug sind, um ohne weiteres unter sie gezählt zu werden, so „All Ehr und Lob soll Gottes sein“, angeblich von Luther als Ersatz für das lateinische Gloria der Messe gedichtet, und „Vergebens ist all Müh und Kost“, ein Lied über den 127. Psalm. Gelten der modernen Forschung unter den anonymen Liedern nur diese zwei noch mit einiger Wahrscheinlichkeit als Werke des Reformators, so war das 16. Jahrhundert wesentlich darüber hinausgegangen: gegen 1600 konnte ein so vorsichtiger und gelehrter Mann wie der Thomaskantor Seth Calvisius Texte und Weisen von nicht weniger als 137 Liedern Luther zuschreiben!

Nur ganz allmählich kam es zur Bildung eines größeren Liederbestandes: Walthers Sangbüchlein enthielt in der ersten Auflage von 1524 nur 30 deutsche Lieder (mit 38 verschiedenen Sätzen), darunter 23 von Luther. Das erste (verschollene) Klugsche Gesangbuch von 1529, von Luther selbst herausgegeben, enthielt 50 Lieder. Das letzte Gesangbuch von Luthers Hand (Babst 1545) bringt 128 Stücke, das fast 30 Jahre spätere von Keuchenthal (1573) jedoch nur 192 Lieder mit 155 Melodien. Für einen Zeitraum von etwa insgesamt 50 Jahren ist das keine allzu große Vermehrung. Doch brachte beinahe jedes neu erscheinende Liederbuch neue Texte oder neue Weisen dazu, die dann entweder wieder in andere übergingen oder bald verschwanden. Gilt das Thesenjahr 1517 als das Geburtsjahr der Reformation, so muß ihre Musik als 7 Jahre jünger angesetzt werden. Erst 1524 erscheinen die ersten Liederbücher, bezeichnend dafür, wie langsam der Gedanke einer Loslösung von den Formen der alten Kirche Fuß faßte. Für Luther selbst können seine allerfrühesten Lieder erst auf das Ende des Jahres 1523 datiert werden. Ein Abstand von 6 Jahren trennt sie von dem Thesenanschlag, ein Zeitraum, in dem ganz allmählich der Gedanke eines eigenen evangelischen Gottesdienstes reifte. Nicht zufällig fällt ja die früheste Liederdichtung zeitlich genau zusammen mit Luthers ersten Anweisungen für die Abhaltung des evangelischen Gottesdienstes, der „Ordnung Gottesdiensts in der Gemeinde“ und der „Formula missae“, in das Jahr 1523. Als aber der fruchtbare Gedanke des deutschen Gemeindegesangs einmal geboren war, eroberte er sich rasch eine Position nach der anderen im Gottesdienst. Die Kunst des Buch- und Notendruckes war sein bester Helfer.

Das Verhältnis der vier im Jahre 1524 erschienenen Liederbücher stellt sich der neueren Forschung (W. Lucke) folgendermaßen dar. Das früheste ist zweifellos das „Achtliederbuch“, das aber nicht P. Speratus herausgab, sondern ein buchhändlerisches Unternehmen des Nürnberger Druckers Jobst Gutknecht ist, der eine Reihe seit dem Winter 1523/24 verbreiteter (besonders aus Magdeburg stammender) Einblattdrucke zusammenstellte und so im Jahre 1524 herausbrachte (es hat seiner Provenienz nach nichts mit Wittenberg zu tun). Ihm folgen gleichzeitig die beiden Erfurter Enchiridien der Druckereien „zum Färbefaß“ (Abb. 6) und „zum Schwarzen Horn“, ein gemeinsames Unternehmen, wahrscheinlich von Joh. Eberlin von Günzburg herausgegeben. Unabhängig von diesen drei Drucken tritt dann im Spätsommer 1524 als erstes systematisch zusammengestelltes, von Luther selbst redigiertes und eingeleitetes Liederbuch das „Sangbüchlein“ Joh. Walthers ans Licht, das der Grundstock aller späteren Singbücher

werden sollte, in dieser ersten Auflage mit 38 Sätzen über deutsche Lieder und 5 lateinischen Stücken, alles zu 3–5 Stimmen. Es ist sicher nicht ohne Bedeutung, daß Luther sein erstes Liederbuch dem größten Musiker, den er damals erreichen konnte, zur Bearbeitung in mehrstimmigen Sätzen gab, statt es mit einstimmigen Melodien zu veröffentlichen: man gewinnt den Eindruck, daß ihm für den Kirchengebrauch an der mehrstimmigen Ausführung ursprünglich am meisten gelegen war.

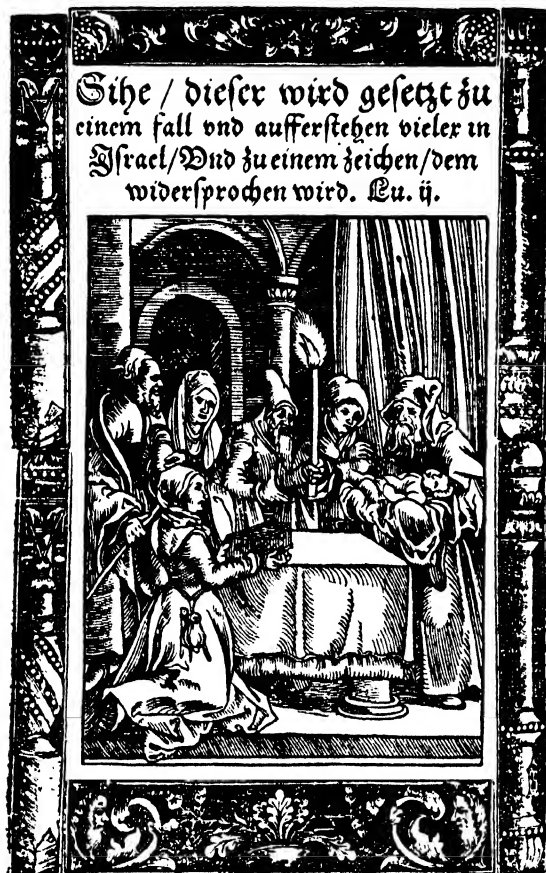
Die nächstfolgenden Quellen des (einstimmigen) evangelischen Liedes bringen nur Auszüge oder kleine Ergänzungen zu denen des Jahres 1524, so die Neuauflagen der beiden Erfurter Enchiridien, das Nürnberger Enchiridion des Hans Herrgott, das Breslauer und das Zwickauer Gesangbuch, alles vom Jahre 1525. Im gleichen Jahre aber fließt mit dem „Straßburger Kirchenamt“ (Wolf Köpphel) zum ersten Male von einer neuen Seite der evangelischen Kirche neues Melodiengut zu. Der Druck bringt u. a. neue Weisen zu Luthers „Ach Gott vom Himmel“, „Es wollt uns Gott genädig sein“, „Aus tiefer Not“ (die ionische Melodie, s. Abb. 7). Das Walthersehe mehrstimmige Gesangbuch erfuhr 1525 eine Neuauflage (bei Schöffer gedruckt), der stark erweiterte in den Jahren 1537, 1544 und 1551 folgten.

Straßburg gewinnt selbständige Bedeutung mit einer kleinen Reihe evangelischer Gesangbücher. Sie beginnt mit den 1526 bei Wolf Köpphel erschienenen „Psalmen, Gebet und Kirchenübung“, in mehreren Ausgaben erschienen, setzt sich fort mit den 1537–1543 in vier Auflagen bei demselben Drucker herausgekommenen „Psalmen und geistlichen Liedern“, dem Psalter von 1538 und 1539 (ebenfalls Köpphel), dem „Gesangbuch“ von 1541 (Waldmüller) und endet mit dem „Neuen auslesenen Gesangbüchlein“, Köpphel 1545. Ebenfalls einen gesonderten Kreis bildet Augsburg mit einer Reihe Liederbücher unter dem Titel „Form und Ordnung“ (1529–1539 bei Ramminger) und „Der ganze Psalter Davids“ (1538 bei Ulhart) gedruckt, denen sich das „Neue Gesangbüchlein“ von Froschauer (Zürich 1540) und das in zwei Teilen erschienene Salmingersche Gesangbuch (1538) anschließen (W. Lucke).

1526 erschien in Wittenberg das Enchiridion des Hans Lufft, das erste Wittenberger Gemeindegesangbuch (da ja das von Walther ein Chorgesangbuch ist), das den Liedern andere liturgische Stücke folgen läßt, 1527 in Nürnberg bei Jobst Gutknecht „Ganz neue Hymnus und Gesäng“ mit Texten von Kaspar Löner (die Lönerschen Gesangbücher bilden wieder einen Kreis für sich). Das Enchiridion des Michael Blum in Leipzig ist nach den Forschungen W. Luckes auf 1528 oder 1529 anzusetzen; es stützt sich wahrscheinlich auf das verlorene Wittenberger Gesangbuch von 1528, das Hans Weiß druckte, und bringt erstmals den Text von „Ein feste Burg“, aber keine Melodie. Ihnen verwandt ist das Zwickauer Enchiridion von 1528.

Das 1529 bei Joseph Klug erschienene, von Luther selbst herausgegebene hochwichtige Gesangbuch, das u. a. erstmalig die Melodie von „Ein feste Burg“ enthielt, ist verschollen, liegt aber in einem Erfurter Nachdruck „Geistliche Lieder, aufs Neue gebessert“ von Andreas Rauscher 1531 ziemlich unverändert vor. Es weist erstmalig eine Einteilung auf, die eine Zeitlang die übliche blieb: eine erste Abteilung enthält die Lieder Luthers, eine zweite Lieder „von anderen der Unsern“, eine dritte „Geistliche Lieder, von frommen Christen gemacht, so vor unserer Zeit gewest sind“, d. h. vorreformatorische, überarbeitete Lieder, und endlich erscheinen in einer vierten Abteilung geistliche Lieder verschiedener Art, Festlieder, Begräbnislieder, liturgische Prosastücke usw. Ein Wittenberger Gesangbuch, das 1533 in engstem Anschluß an das vorige entstand ist wiederum nicht im Original, aber in einem Abdruck aus dem 18. Jahrhundert erhalten. 1531 erscheint bei Jobst Gutknecht in Nürnberg wiederum ein Liederbuch, das den ganzen „Stamm“ enthält. Im gleichen Jahre öffnet sich ein neuer, reicher Quell an Texten und Melodien in dem oben schon mehrfach erwähnten, von Michael Weiß herausgegebenen Gesangbuch der Böhmisches Brüder, das 1534–1536 in Straßburg, 1539 in Ulm als „Picardisches Gesangbuch“ und im gleichen Jahre noch einmal unter anderem Titel) nachgedruckt und 1544 u. ö. stark vermehrt wieder aufgelegt wurde. Als Quelle kommt auch das erste katholische Gesangbuch (von Michael Vehm, 1537) in Betracht, da es eine große Anzahl lutherischer Lieder aufgenommen hat.

Auszuscheiden ist an dieser Stelle ein Dokument, das eine Zeitlang Aufsehen erregte, die von O. Kade unter dem Namen „Lutherkodex 1530“ herausgegebene Handschrift, die, wäre sie richtig datiert, eine Quelle allerersten Ranges darstellte, da sie drei sonst erst später auftretende Lutherlieder mit ihren Melodien zum ersten Male enthielte („Ein feste Burg“, „Vater unser im Himmelreich“ und „Verleih uns Frieden gnädiglich“), da sie ferner eine große Reihe vierstimmige Sätze von Walther, die erst 1545 oder 1551 erschienen sind, wesentlich früher brächte und da sie drittens nach einem Vermerk auf dem Titel „Hat mir verehrt mein guter Freund, Herr Johann Walther, Komponist Musicae zu Torgau, 1530, dem Gott genade. Martinus Luther“ aus Luthers eigenem Besitz stammen sollte. Jedoch ist der Titelvermerk



Sihe / dieser wird gesetzt zu
einem fall vnd auffstehen vieler in
Israel/Vnd zu einem zeichen/dem
widersprochen wird. Lu. ij.

HERR, nu leffestu deinen diener im friede
faren, wie du gesaget hast.

HERR / nu leffestu deinen diener
im friede faren/Wie du gesaget hast.
Denn meine augen/Haben deinen
Heiland gesehen.
Welchen du bereitet hast/ Für al-
len völkern.
Ein licht zu erleuchten die heiden/
Vnd zum preis deines volcks Israel.

9. Gesangbuch von Valentin Babst, Leipzig 1545, 1. Teil, Nr. 77 (Bl. Y 1–2). Der Lobgesang Simeonis.
Mensuralnoten in Holzschnitt. Illustration eines unbekannten Meisters.

wahrscheinlich unecht und somit die Datierung falsch; die Quelle dürfte erst in die 1550er oder 1560er Jahre gehören.

Von Klugs Gesangbuch erschien eine zweite Auflage 1535. Die „Geistlichen Lieder“ von Wolfgang Stürmer in Erfurt gedruckt und nach W. Lucke um 1539 erschienen, sind ein erweiterter Nachdruck nach Klug, an den sich ferner, unter Beibehaltung der oben angegebenen Ordnung Valentin Schumann, Leipzig 1539 und 1540 und Michael Lotter, Magdeburg 1540 und 1542–1543 anschließen. 1543 und 44 erschienen wieder neue Ausgaben von Klug in Wittenberg, und 1545 schließt das Gesangbuch, das Valentin Babst in der Ritterstraße in Leipzig druckte, die Reihe der von Luther selbst herausgegebenen oder doch mit ihm in direktem Zusammenhang stehenden Gesangbücher ab (Abb. 9); Luther versah es mit der Warnung:

Viel falscher Meister jetzt Lieder dichten, Wo Gott hinbauet sein Kirch und sein Wort,
Siehe dich für und lern sie recht richten, Da will der Teufel sein mit Trug und Mord.

Luthers Warnung war nicht unberechtigt. Nach seinem Tode erschien eine große Anzahl von Liederbüchern, die sicher nicht alle seinen Beifall gefunden hätten, neben anderen von konservativer Haltung. Johann Spangenberg faßte 1545 im ersten Teil seines hochwichtigen Gesangbuchs unter dem Titel „Cantiones ecclesiasticae“ (Taf. III) die lateinischen liturgischen Gesänge und Lieder, im zweiten, „Kirchengesänge deutsch“, das gesamte Material an deutschen liturgischen Prosatexten mit ihren Gesangsweisen und deutschen Liedern zusammen, das bis dahin in der lutherischen Kirche in Übung war. Der Psalter von Burkhard Waldis hingegen, der 1553 bei Egenolf in Frankfurt erschien und alle 150 Psalmen in

Dem fürsichtigen
Johann Walther
Compositen Meinen
in Torgau meynen
7 zürich freunde

Brief Luthers an Johann Walther vom 21. Dezember 1527.

Original in Privatbesitz. Herausgegeben von Enders, Luthers Briefwechsel, VI, 1895, S. 152, Nr. 1241.

men, Erfurt, 1572, läßt eine neue Richtung erkennen, und 1574 erschienen die ersten Oden Ludwig Helmbolds, entschiedene Vertreter einer neuen Epoche, fast genau gleichzeitig mit den Werken Keuchenthals und Lobwassers.

Eine letzte Gruppe von Quellen für die Kirchenmusik des Reformationszeitalters endlich bringt vereinzelt und in beschränktem Maße ebenfalls Lieder bei (jedoch keine, die nicht auch in anderen Quellen enthalten wären), gewinnt aber größte Bedeutung für die Überlieferung einer anderen Gattung: der liturgischen lateinischen Gesänge. Mit Nachdruck muß wiederholt hervorgehoben werden, daß das Lied ja nicht der einzige, wenn auch der eigentümlichste und die lutherischen Gedanken am reinsten verkörpernde Bestandteil der evangelischen Kirchenmusik ist. In liturgischer Beziehung ist sogar das Gegenteil richtig: den Grundstock der evangelischen Liturgie bilden in den ersten Zeiten durchaus die lateinischen liturgischen Gesänge, zu denen erst allmählich, sie ergänzend, dann mehr und mehr sie verdrängend, die deutschen Lieder treten. Die Quellen für diese Gesänge bilden die Gottesdienstordnungen und diejenigen Gesangbücher, die sich entweder — wie die obengenannten von Joh. Spangenberg und Joh. Keuchenthal — die Sammlung des vollständigen, lateinischen und deutschen Repertoires der evangelischen Kirchenmusik zur Aufgabe machen, oder aber ausgesprochen den Zweck einer Ordnung, Konsolidierung und Konservierung der Liturgie selbst verfolgen. Das grundlegende Werk in dieser letzten Richtung wurde die „*Psalmodia, hoc est Cantica sacra veteris ecclesiae selecta*“ des Lucas Lossius (1553, 1561, 1569, 1579 u. ö.), eine Sammlung, die, wie der Titel sagt, ausschließlich die liturgischen Gesänge der alten Kirche in Auswahl für die neue bereitzustellen will (Taf. III). Demgemäß enthält sie alles dasjenige, was an lateinischen Gesängen für die evangelische Liturgie brauchbar oder notwendig war, in drei umfangreichen Teilen angeordnet, daneben nur ganz wenige Lieder. Ursprünglich nur als Agende für die Lüneburger Kirchen gedacht, hat dieses Werk doch für ganz Norddeutschland zentrale Bedeutung gewonnen. Es bedeutete einen Versuch, von der musikalischen Seite her dem raschen Verfall der evangelischen Liturgie entgegenzutreten, wie Lossius im Vorwort selbst ausspricht. Durch eine Vorrede Melancthons, der ein Freund und Lehrer des Lossius war, erhielt das Buch den Stempel höchster Autorität. Gegenüber diesem Werke treten die übrigen Quellen für die liturgischen Gesänge in den Hintergrund. Mit Luthers eigenen Schriften zur Gottesdienstordnung von 1523 und 1526, dem Straßburger Kirchenamt von 1525, den Nürnberger Ordnungen von 1525 und 1526 beginnend, über die Bugenhagenschen Kirchenordnungen (z. B. Braunschweig 1531), die Ordnungen von Kalenberg 1542, Erfurt 1541 hinweg gibt es zahllose Gottesdienstordnungen, die Texte und Melodien zu lateinischen Gesängen und deutschen Liedern enthalten. Auf ihre Angabe im einzelnen kann verzichtet werden, da sie alle in den späteren großen genannten Sammelwerken der Keuchenthal, Spangenberg und Lossius aufgehen.

Der Bestand an lateinischen liturgischen Gesängen steht als solcher hier nicht zur Behandlung, wohl aber seine Anwendung. Neues Gut hat die evangelische Kirche auf diesem Gebiet nicht hervorgebracht. Luthers Neufestsetzungen der Kirchentöne für die Lektionen (des 8. Tons für die Epistel und des 6. für das Evangelium) und die nach J. Walthers Zeugnis von Luther selbst zu den „Einsetzungsworten gesetzten Noten“, stellen nur Vereinfachungen und Beschränkungen gegenüber dem Reichtum an Lektionstönen der römischen Kirche dar. Was die genannten Sammlungen und die Gottesdienstordnungen an liturgischen Gesängen, d. h. an Ordinarius- und Propriumsstücken der Messe, an Antiphonen, Hymnen, Tractus usw. enthalten, ist nichts anderes, als was auch im römischen Graduale und Antiphonale steht, nur mit Beschränkung auf die für den evangelischen Gottesdienst brauchbaren Stücke. Von zwei Seiten her mußten solche Einschränkungen erfolgen: einmal durch die allmählich eintretenden Veränderungen im liturgischen Aufbau des Gottesdienstes selbst, die gegenüber dem römischen Kürzungen, Auslassungen und Substitutionen bedingten, und weiterhin durch die Änderungen, die Luther am Kirchenjahr vornahm. Durch die Streichung vieler (längst nicht aller) Marien-, Heiligen- und Märtyrerfeste sowie dadurch, daß die evangelische Kirche aus der Vielzahl der römischen Gottesdienstarten seit Luthers „Ordnung Gottesdiensts“, 1523, nur deren drei: die Matutin (Mette), die Messe (Tagamt, Hauptgottesdienst) und die Vesper übernahm, zu denen nur an den Vorabenden der drei hohen Feste die

Vigilien traten, fielen von selbst viele Stücke des römischen Rituals weg. Zieht man ferner die aus der veränderten Gottesdienstordnung sich ergebenden Streichungen ab, so bildet der verbleibende Rest genau das gleiche Text- und Singmaterial, das auch die römische Kirche vorschreibt, nur mit einem Unterschied: ist es dort für den Tag des Kirchenjahres, den Rang des betreffenden Gottesdienstes usw. streng verbindlich, so war dies in der evangelischen Kirche nie der Fall, und die Ordnung wurde hier bald durchlöchert, ja endlich ganz vergessen. Daß die Melodien vielfach nicht mit den Fassungen des heutigen römischen Graduale und Antiphonale (Editio Vaticana, seit 1907) übereinstimmen, hat seinen Grund nicht etwa in absichtlichen Umformungen, sondern darin, daß die gregorianischen Melodien in der katholischen Kirche selbst zur Zeit der Reformation gegenüber den mittelalterlichen Quellen schon stark verdorben und beschnitten worden waren; in ihrer damaligen Gestalt sind sie natürlich in die evangelischen Sammlungen übergegangen.

Da Luther den römischen Gottesdienst in seinen wesentlichen Teilen beibehielt, blieben die lateinischen liturgischen Gesänge unverändert der Grundstock auch für die evangelischen Gottesdienste. Die Messe war und blieb das Hauptstück. Für sie hatte die römische Kirche ein seit Jahrhunderten fast völlig unverändertes Formular ausgebildet, an dessen Grundlagen zu rütteln weder Luther noch anderen, radikaleren Reformern einfiel. Die Abendmahlsfeier ist der Inhalt, um den die gesamte Zeremonie der Messe das Gewand bildet. Fallen mußte aus ihr notwendig nur dasjenige, was Luthers veränderter Auffassung vom Abendmahl zuwiderlief. Hatte er zwar die Lehre von der Realpräsenz, der mystischen Gegenwart des Leibes und Blutes Christi in Brot und Wein aufrechterhalten, so verwarf er doch auf das schärfste jene zentrale Lehre von der Transsubstantiation, die den Grundpfeiler der katholischen Abendmahlsauffassung bildet, und auf die alle Zeremonien der Messe bezogen sind. Infolgedessen mußte der die Wandlung enthaltende Teil mit all seinen Vorbereitungen und insbesondere den vielen ihn begleitenden Gebeten, dem „Canon missae“, aus dem liturgischen Zusammenhang herausgenommen und mußte ferner aus den anderen Teilen der Meßzeremonie alles entfernt werden, was auf sie Bezug hatte. Außerdem spielt hier Luthers ständige Meinung über die Zeremonien herein: sie sind nicht aus dem Glauben, aber sie schaden dem Glauben nicht; sie sind wertvoll für die Schwachen, sie dürfen aber niemals Selbstwert erhalten und niemals Gesetz werden. Damit war auch weiteren Durchbrechungen des Rituals, ja, Willkürlichkeiten der Weg geebnet. Indem Luther die Messe als Symbol, als „gewordene Sache“ verwarf und sie mit einem „pneumatischen“ (Fendt) Inhalt, mit dem Gedanken der ständig wirkenden Gnade und der fortdauernden Versicherung dieser Gnade erfüllte, indem er durch seine Rechtfertigungslehre der Messe den Charakter des „opus operatum“, des Gott gefälligen guten Werkes entzog und an dessen Stelle die ohne eigenes Verdienst sich der bußfertigen, das Abendmahl feiernden Gemeinde mitteilende göttliche Wirkung setzte, indem er endlich ihr den Rang eines sakrosankten Ritus nahm und statt dessen aus ihr eine Feier machte, bei der es weniger auf die Form als auf den Geist ankommen sollte, ergab sich ihm für die äußere Form der Messe eine im Verhältnis zu der fundamentalen inhaltlichen Wandlung zwar nur geringfügige Veränderung, die jedoch das Tor zur Freiheit in allen Zeremonien und damit zu einer Entwicklung öffnete, die sehr bald von hier aus zu einer immer größeren Minderung und schließlich zu fast vollständigem Verlust aller liturgischen Form führen sollte. Gerade in diesem anscheinend nur sehr geringfügigen Schritt liegt aber eine sehr weise Beschränkung Luthers. Hätte er eine neue Gottesdienstform geschaffen, so wäre sie Sekten-gottesdienst, mithin für das Ganze wirkungslos geblieben. Dadurch aber, daß er die römische

Messe unter nur geringer Änderung ihrer Formen beibehielt und sie mit einem neuen Geist erfüllte, mußte er auf die auf die katholischen Menschen seiner Zeit ungeheuer stark wirken (Fendt).

Luthers „Formula missae et communionis“ von 1523 sieht als evangelische Meßordnung für die „Stifter und Dome“ eine ganz lateinische Feier vor. Die römische wie die evangelische Messe unterscheidet zwischen Teilen mit feststehendem Text, „Ordinarium“ (Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus mit Osanna und Benedictus, Agnus), und solchen mit wechselnden Texten, „Proprium de tempore et de Sanctis“ (Introitus, Graduale mit Alleluja oder Tractus, Offertorium, Communio). „De tempore“ besagt „je nach Tag und Jahreszeit des Kirchenjahres“, „de Sanctis“ „je nach dem betreffenden Heiligenfest“. Da die letzteren in der evangelischen Kirche eine geringere Rolle spielen (nur einige Marienfeste sowie die Evangelisten- und Aposteltage wurden durchgehends beibehalten, wenn auch einzelne Territorien und Gemeinden weiterhin noch besondere Heiligtage feierten), wird hier nur vom „de tempore“ gesprochen. Die Grundlage dieser wechselnden, für jeden Sonn- und Feiertag des Jahres in der römischen Kirche genau vorgeschriebenen Texte, deren Ordnung in der evangelischen allerdings bald vernachlässigt wurde, bildet die „Perikopenordnung“, d. h. die Anordnung des jeweils an dem betr. Tag zu verlesenden Epistel- und Evangelienabschnittes. Auf sie beziehen sich alle anderen wechselnden Texte sinnvoll. Den Vorbereitungsakt der Messe bildet in beiden Kirchen der Introitus, meist ein Psalmvers mit folgendem „Gloria Patri“ usw., worauf der „Versus“ wiederholt wird. Diesen lateinischen Spruch führt der Chor in Motettenform mehrstimmig aus (in der römischen Kirche nur beim Hochamt, in der lutherischen wohl immer). Währenddessen tritt der Priester mit den Ministranten an den Altar und bereitet sich durch ein stilles Sündenbekenntnis auf die Handlung vor. Es folgt das „Kyrie eleison – Christe eleison – Kyrie eleison“, dreimal, dann das große „Gloria in excelsis“, beides vom Chor mehrstimmig in motettischer Form vorgetragen (in der römischen Kirche werden diese Teile wie alle weiter zu nennenden „Chorsätze“ gregorianisch einstimmig bzw. im Wechselgesang „responsorial“ ausgeführt, wenn es sich um eine „missa lecta“ handelt, bei Hochämtern, „missae solemnes“, findet dagegen stets Chorausführung statt). Diesen vorbereitenden Abschnitten folgt der „Wortteil“, d. h. Salutation („Dominus vobiscum“ usw.), Kollekte (ein de tempore wechselndes Gebet; hierfür hat Luther z. T. neue Formeln gegeben) und Verlesung der Epistel. Ein Gesangsstück, das Graduale, wiederum ein Psalmvers oder mehrere in der Form eines Chorsatzes, folgt, dem sich, ebenfalls als Chorsatz, das Alleluja mit seinem „Versus“, d. h. ebenfalls wieder Psalmversen anschließen, worauf das Alleluja wiederholt wird. Die römische Kirche schließt hier die (ebenfalls gesungene) Sequenz an, einen nichtbiblischen Text kontemplativen Inhalts in poetischer Form. Die evangelische Kirche hat von Anfang an die Sequenzen bis auf die zu Weihnachten („Grates nunc omnes“ bzw. deutsch „Lasset uns loben“ oder als Lied, „Lobet Gott, o lieben Christen“ von M. Weiße) ausgemerzt und nur gelegentlich noch Sequenzen zu Karfreitag, Pfingsten und anderen Festtagen zugelassen (die katholische Kirche beschränkt sich seit dem Tridentinum auf 5). Dagegen hat sie die „Tractus“, die in der Advents- und Fastenzeit an Stelle des Alleluja stehen, vielfach beibehalten. Dieser ganze Gesangsteil, das Graduale mit seinen Fortsetzungen, hat im evangelischen Gottesdienst des 16. Jahrhunderts immer nur eine sehr schwankende Stellung gehabt. Das eigentliche Gradual fiel bald ganz weg, und es blieb nur das Alleluja mit seinem Versus oder der Tractus, soweit nicht bald überhaupt der ganze Teil durch ein deutsches Lied ersetzt wurde. Hieran schließt sich wieder Salutation und Ankündigung des Evangeliums, dann dessen Verlesung -- es versteht sich, daß alle „Lektionen“ nicht eigentlich „gelesen“, sondern in den sehr einfachen Psalmtönen „psalmodierend“ vom Priester gesungen werden. Hierauf folgt das Glaubensbekenntnis, lateinisch, in der evangelischen Kirche wohl nur selten noch vom Chor in voller Ausdehnung gesungen, meist vom Priester einstimmig vorgetragen, wenn es nicht, wie häufig, überhaupt wegfiel.

Soweit der erste Teil der Meßhandlung, dem nun die deutsche Predigt folgt. Sie war vielfach auch schon in der römischen Kirche üblich gewesen, nahm aber dort nur eine untergeordnete Stellung ein, während sie jetzt beherrschend wurde und den formalen Zusammenhang der Meßhandlung zerriß. Inhaltlich paßt sie als Auslegung des vorher gelesenen Evangeliums natürlich hinein. Jedoch machten sich auch innere Gründe gegen ihre Einordnung an dieser Stelle geltend. Luther hätte sie lieber ganz an den Anfang des Gottesdienstes gelegt, da sie „die rufende Stimme in der Wüste sein soll, die die Ungläubigen zum Glauben ruft“, während die Messe schon „der Gebrauch des Evangeliums und die Kommunion des Herrenmahles ist, die nur dem Gläubigen zusteht und für sich geschehen mußte“ (Fendt).

Nach der Predigt beginnt die eigentliche Abendmahlszeremonie, indem Brot und Wein auf den Altar gestellt werden. In der römischen Kirche wird sie begonnen mit dem Offertorium (Psalmvers, chorisch oder vom Priester gesungen). Dieser Teil ist als Einleitung zu dem obenerwähnten „Canon missae“, den

die Wandlung begleitenden, stets von besonderem Geheimnis umgebenen Gebeten mit diesem Canon zusammen in der lutherischen Kirche von Anfang an ganz weggefallen. Stehen blieb nur die „Praefation“, eine Einleitungs- und kurze Gebetsformel, auf die im Chor das Sanctus mit Osanna und Benedictus folgt; während des letzteren findet die so umstrittene Elevation von Brot und Kelch statt, die Luther „wegen der Schwachen“ beibehalten wissen wollte. Es folgen wieder Gebete, dann das „Pax Domini“, die Friedens- und Vergebungsverkündigung, dann die Austeilung des Abendmahles in beiderlei Gestalt, während der Chor das dreimalige „Agnus Dei“ singt, nach der Austeilung die „Communio“, der letzte der de tempore-Teile, wiederum eine Psalmanthiphone, vom Chor gesungen. Ähnlich dem Gradual hat auch die Communio in der evangelischen Kirche nicht lange bestanden. Den Schluß bildet die „Postcommunio“, aus Gebeten, Salutation und Segen bestehend. Sind keine Kommunikanten vorhanden, so wird der ganze Teil nach der Predigt sehr wesentlich verkürzt und verliert mehr oder weniger jegliche liturgische Form.

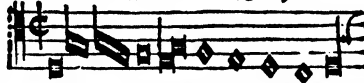
Diese Meßordnung, wie sie Luthers „Formula“ ausprägt, steht noch bis in die Einzelheiten hinein sehr nahe der römischen. Die lateinische Sprache, der Gebrauch von Meßgewändern und Kerzen, Kreuzschlagen und Elevation sind geblieben. Man sieht, für deutsche Lieder ist eigentlich in diesem Formular kein Platz. Dennoch wünscht Luther, die Gemeinde solle nach dem Gradual, Sanctus und Agnus deutsche Lieder singen. Im Jahre der „Formula“, 1523, taucht dieser Gedanke als Erbgut aus der älteren Gewohnheit erstmals bei ihm auf. Aber viele Lieder waren es ja noch nicht, die zur Verfügung standen, sie mußten erst gedichtet werden, um so mehr als es sich ja nur um solche handeln durfte, die entweder den vorausgehenden Ordinariumssatz oder den Psalmtext des betreffenden de tempore-Satzes verdeutschten. Denn „beliebige“ Lieder einzusetzen, wie es später Gewohnheit wurde, wäre für die Menschen dieser Zeit, für die sich in der Liturgie eines jeden Sonntags und Festtags noch ein ganz bestimmter, nur ihm zugehöriger Grundgedanke verkörperte, eine Zerstörung des Inhaltes wie der Form gewesen. So weist die liturgische Ordnung, besonders das „de tempore“, den Dichtern ganz bestimmte Aufgaben zu, und man versteht es, wenn Luther etwa in einem Briefe (21. Dezember 1527) Spalatin und den Kursächsischen Rat von Dolzigk um Liederdichtungen über bestimmte Texte, nämlich Psalm 6, 143, 119, daneben auch 33, 34, 103 bittet: diese Psalmen hatten bestimmte liturgische Plätze, die durch Lieder ausgefüllt werden sollten.

Der immer stärker vordringende Gedanke des allgemeinen Priestertums, daneben politische Rücksichten, die in dem revolutionären Ausbruch des Schwärmertums begründet waren, pädagogische Erwägungen und die Neigung zur Freiheit in den Zeremonien waren die Triebkräfte, die Luther von der „Formula“ des Jahres 1523 zur „Deutschen Messe“ 1526 drängten. Nicht in dem Sinne, als habe er später die lateinische Messe verworfen. Außer den oben schon zu Luthers Musikanschauung angeführten Sätzen lassen sich zahlreiche weitere Beweise dafür beibringen, daß ihm selbst zeitlebens die ganz oder doch wenigstens teilweise lateinische Messe immer als eine höhere, feierlichere Form erschienen ist. Auch historische Zeugnisse belegen dies, wissen wir doch z. B. aus dem „Itinerarium“ des Wolfgang Musculus, daß 1536 in Luthers unmittelbarster Umgebung, in Wittenberg, noch vollständig lateinische Messe neben deutscher und gemischter gehalten wurde. Nicht als alleinige Idealform erschien ihm die deutsche Messe, und nur langsam hat er sich zu ihr hingefunden, sicher stark unter dem Eindruck der ihm hierin vorangegangenen Versuche. Schon 1522 war die „Evangelische Messe“ von Kasper Kantz, dem Reformator von Nördlingen, erschienen, und von 1523 an tritt Thomas Müntzer, dessen gefährlicher Radikalismus Karlstadt in seinen Bann zog und Luther veranlaßte, sein sicheres Asyl auf der Wartburg aufzugeben und gegen ihn in Wittenberg aufzutreten, mit seinen deutschen Meßordnungen hervor. War die Messe von Kantz mehr oder weniger nur eine Verdeutschung der römischen ohne bedeutende innere Veränderungen, so nimmt die von Müntzer Luthers Ordnung weitgehend vorweg, sowohl inhaltlich (Verdrängung des Priesters durch die Gemeinde, Ausmerzung unevangelischer Stücke usw.) wie in der Form und in ihrem Verhältnis zur Musik. Bei Müntzer, der zwar ein revolutionärer Phantast, aber ein zu Unrecht gescholtener, religiös tiefster Mann war, erscheinen bereits Hymnen in der Form deutscher Lieder, von denen einige auch in die lutherischen Gesangbücher übergingen: „Der

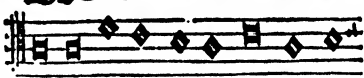


Das Deutsche Patrem. ³⁵

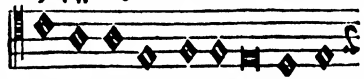
D. Mart. Luther.



Wir glauben all an einen Gott



Schöpfer Himmels und der Erde der



sich zum Vater geben hat das wir



seine Kinder werdt/ Er will uns alle
zeit

10. Gesangbuch von Joseph Klug, Wittenberg, Auflage von 1544 (Bl. E 3).
Das deutsche Credolied Luthers „Wir glauben all an einen Gott“.

damit viele schlechte Resultate, falsche Akzentuierung, sinnlose Diastematik und dabei eine Korruption der gregorianischen Melodien erzielt, ein Verfahren, das Luther deshalb mit Recht ablehnte (Gebhardt). Die scharfe Verurteilung der Müntzerschen Messen durch Luther aber ändert nichts daran, daß viele direkte Anregungen von hier aus, auch indirekt über die Ordnungen von Erfurt, Nürnberg (1524ff.) usw. in seine eigene deutsche Messe übergegangen sind. Die im wesentlichen von Karlstadt ausgehenden Straßburger und Baseler Ordnungen der gleichen Jahre weisen in dieselbe Richtung. In musikalischer Beziehung steht unter allen die Müntzersche Messe der Lutherschen am nächsten. Für die Geschichte der evangelischen Kirchenmusik hat die letztere die entscheidendsten und fruchtbarsten Anstöße gegeben — an Originalität und liturgischer Bedeutung, als Ausdruck eines zum Neuen entschlossenen Denkens und Wollens wird sie von ihren Vorgängern übertroffen (Smend). Sie war — weil sie die lutherische war — die erfolgreichste und für die Zukunft die bestimmende. Aber es ist keine Frage, daß sie den Anlaß zu den zahllosen, ihr folgenden Kompromißformen und damit zur späteren Auflösung gegeben hat.

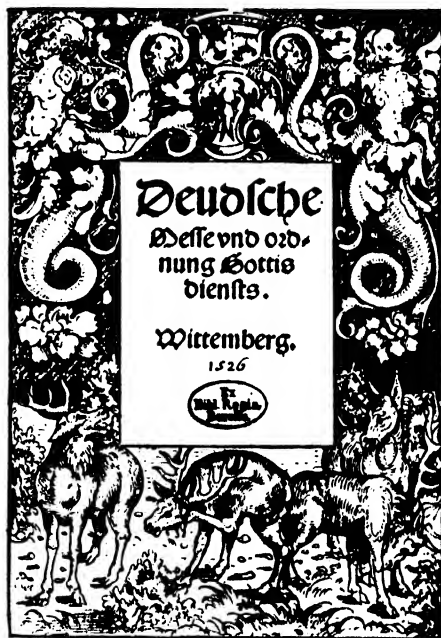
Am 20. Sonntag nach Trinitatis, 29. Oktober 1525, hielt Luther die erste deutsche Messe in der Wittenberger Schloßkirche. Wie der Text hatte auch die Musik ihm viele Schwierigkeiten bereitet. „Ich wollte heute gern eine deutsche Messe haben, und ich gehe auch damit um. Aber ich wollte gern, daß sie eine rechte deutsche Art hätte. Denn daß man den lateinischen Text verdolmetscht und lateinische Töne oder Noten behält, lasse ich geschehen, aber es lautet nicht artig noch rechtschaffen. Es muß beides, Text und Noten, Akzent, Weise und Gebärde aus rechter Muttersprache und Stimme kommen. Sonst ist alles ein Nachahmen, wie die Affen tun“ (Wider die himmlischen Propheten, 1524, ähnlich auch in der Korrespondenz mit Hausmann, der 1525 einen Vorschlag zur Musik der deutschen Messe machte, aber damit nicht Luthers Billigung fand). Hier lag in der Tat das musikalische Kernproblem. Luthers künstlerischer Sinn bewahrte ihn vor der Halbheit, den gewohnten Singweisen der lateinischen Stücke nur deutsche Texte unterzulegen. Vielmehr mußte, soweit man eben deutsch singen wollte, auch die Musik erneuert werden. Zu diesem Zweck

Heiligen Leben tut stets nach Gott streben“, eine Umdichtung der Weihnachtssequenz „Grates nunc omnes“ als „Laßt uns nun alle danksagen“, ebenfalls in die lutherische Kirche gelegentlich übernommen; aus der Gloriamelodie seiner Ostermesse wurde die Weise zu „Allein Gott in der Höh sei Ehr“ (Smend). Andererseits hat er freilich den alten zu den lateinischen Worten entsprechenden Melodien bedenkenlos die deutschen untergelegt und

hatte sich Luther 1525 von seinem Landesherren den Kapellmeister Konrad Rupsch und den damals noch jungen Basisten Johann Walther, der ein Jahr vorher schon Luthers Wittenberger Gesangbuch mit seinen mehrstimmigen Kompositionen herausgebracht hatte, nach Wittenberg kommen lassen, um mit ihrer Hilfe die musikalische Ausführung festzulegen. Die Anordnung der ohne reichere musikalische Ausstattung vorgetragenen Kollekte, der Gebete, Präfationen, Salutationen, der Einsetzungs- und Austeilungsworte usw. bleibt in der Hauptsache die gleiche wie bei der lateinischen Messe, nur daß alle Teile deutsch und auf abgeänderte Lektionstöne vorgetragen werden. In den Gesangsstücken dagegen, die auch für den Chor in Betracht kommen können, hat sich viel geändert. Als Introitus bleibt ein Psalmvers in Prosa; wer ihn singen soll, ist unklar (Fendt). Daß der Chor ihn motettisch ausführen soll (Liliencron), ist deswegen unwahrscheinlich, weil die Literatur uns aus dieser Zeit noch fast keine Psalmenmotetten in deutscher Sprache überliefert. Demnach soll ihn wohl der Pfarrer einstimmig singen. Das Kyrie bleibt wie in der lateinischen Messe. Merkwürdigerweise fehlt das Gloria ganz, das jedoch die meisten evangelischen Meßordnungen der Zeit behalten, entweder als Übersetzung des lateinischen, oder aber als deutsches Lied; auch in der römischen fehlt es damals nie (Gebhardt). Nach der Epistel soll ein deutsches Lied gesungen werden, etwa „Nun bitten wir den heiligen Geist“ oder etwas anderes de tempore. Nach dem Evangelium singt die ganze Gemeinde den „Glauben“ deutsch: „Wir glauben all an einen Gott“ (Abb. 10). Auf die Predigt folgt die Vermahnung zum Abendmahl, Einsetzung und Luthers deutsches Sanctuslied „Jesaja dem Propheten das geschah“ (Abb. 8). Unter der Austeilung wird dieses Lied weiter gesungen; sind viele Kommunikanten da, so werden weitere Lieder angeschlossen, „Jesus Christus unser Heiland“ oder andere. Nach der Communion folgt ein deutsches Agnus, „Christe du Lamm Gottes“ oder ein anderes. Die Communion wie das Offertorium sind hier ganz weggefallen, das Gradual ist auf ein Lied zusammengeschrunpft. Das Fehlen des Gloria ist, wie schon bemerkt, eine Ausnahme. Für Credo und Sanctus sind deutsche Lieder substituiert.

Luthers Schrift über die „Deutsche Messe“ (Abb. 11) zeigt, daß er schwer mit der musikalischen Formulierung in allen Einzelheiten gerungen hat. Wie er im einzelnen alle die liturgischen Stücke, die nicht durch Lieder jeweils ersetzt wurden, mit Singweisen versehen hat, ist neuerdings von Gebhardt erschöpfend dargestellt worden. Es ergibt sich, daß er für den deutschen Introitus neue Formen der Lektionstöne gemäß den Gesetzen der deutschen Sprache gefunden hat. Von den etwa 16 Kyriemelodien der alten Liturgie hat er 3–4 behalten und nur wenig verändert. Für Kollekte, Epistel und Evangelium werden wiederum die Lektionstöne umgestaltet. Überall ist seine bessernde Hand zu erkennen, am Schluß gibt er sogar eine „Übung der Melodien“ bei. Fehl geht Gebhardt jedoch wohl, wenn er meint, der Chor sei von der deutschen Messe ausgeschlossen worden. Es wird zwar nicht besonders von ihm gesprochen, und es gibt, wie bereits erwähnt, fast keine motettischen Kompositionen der betreffenden Prosatexte aus dieser Zeit. Daß jedoch der Chor stets beteiligt war, wenn auch zunächst in der deutschen Messe nur mit mehrstimmigem Liedgesang, ist nach der gesamten Praxis der Zeit, nach zahlreichen Berichten und Gottesdienstordnungen als sicher anzunehmen, soweit überhaupt ein Chor verfügbar war.

Luthers lateinische und deutsche Messe bilden die beiden Pole, zwischen denen alle in der nachfolgenden Praxis üblich gewordenen Meßordnungen liegen. Nirgends wurde eins der beiden Formulare einfach übernommen, sondern überall stellten sich Änderungen ein. Johannes Brenz folgte zunächst für Schwäbisch-Hall, dann für einen großen Teil des Südwestens. Bugenhagen organisierte große Teile Norddeutschlands. In seinen Ordnungen machen sich schon die Vermischungsbestrebungen deutlich geltend. So verlangt seine Braunschweiger Ordnung 1528 den deutschen Eingangsspruch, aber lateinisches Kyrie und Gloria, später lateinisches Alleluja mit Psalmvers, aber nicht das eigentliche Gradual, das Glaubensbekennt-



11. Luthers „Deutsche Messe“. Titelblatt der Erstausgabe von 1526.

nis deutsch in Prosa von der ganzen Gemeinde, dann aber auch noch das Glaubenslied, Sanctus lateinisch, dazwischen deutsche Lieder. Statt einer Aufzählung der zahlreichen Wandlungen nur ein späteres Beispiel: Lossius ordnet 1553, in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts mindestens für weite Gegenden Norddeutschlands verbindlich (alles lateinisch): Introitus de tempore — Kyrie (je nach Zeit und Rang des Gottesdienstes) — Gloria, für das auch „Allein Gott in der Höh sei Ehr“ „bisweilen“ gesungen wird — Epistel — Alleluja mit Sequenz (!) an Festen, an anderen Tagen ein deutsches Psalmlied — Predigt mit anschließender Litanei — Credo oder „Wir glauben all“ (hier also die wenig verbreitete Anordnung des Glaubensbekenntnisses nach der Predigt) — Exhortation und Präfation — Sanctus oder „Jesaja dem Propheten“ — Altargebet, Einsetzung und Austeilung, während deren Lieder gesungen werden wie „Jesus Christus unser Heiland“, „Gott sei gelobet“ usw. — Agnus oder „O Lamm Gottes unschuldig“ — Danksagung, Kirchengebet und Segen — Schlußlied „Erhalt uns Herr bei deinem Wort“ (Tafel III). Hier befinden sich also die lateinischen Gesänge im Vorzug und in der Überzahl. Die Communio ist, wie später stets, durch das „Schlußlied“ ersetzt; späterhin geschieht das gleiche meist mit dem Introitus, der dem „Einganglied“ Platz macht. Die um diese Zeit sich bereits ausbreitende Gewohnheit, unmittelbar vor der Predigt das „Predigtlied“ als neuen Bestandteil einzuschieben, dessen weitere Strophen auch vielfach nach der Predigt gesungen werden, verzeichnet Lossius noch nicht. Das Offertorium fehlt, wie künftig immer; vom Gradual ist das Alleluja (immer mit seinem „Versus“ zu denken) übriggeblieben, das aber schon hier (und von nun an meist) durch ein Lied ersetzt wird. Die fünf Ordinariumssätze aber will Lossius in der Hauptsache konserviert wissen.

Es ist für die Musikgeschichte nicht von Belang, alle die zahllosen einzelnen Abwandlungen zu verfolgen, denen das evangelische Meßformular von der Reformationszeit an durch die Jahrhunderte hindurch unterworfen war. Es genügt, die extremen Möglichkeiten und eine Durchschnittslösung des Problems, wie die von Lossius, zu kennen. Es gibt keine Kombination, die nicht in irgendeiner Kirchenordnung vorkäme, und vom Ende des 16. durch die folgenden Jahrhunderte hindurch ist an der Messe immer mehr gekürzt, verschoben und beschnitten worden. In manchen Gegenden Süddeutschlands ist Ende des 16. Jahrhunderts die lateinische Ordnung schon ganz verdrängt; in anderen, besonders Leipzig und Nürnberg, hält sie sich bis in den Anfang des 18. Jahrhunderts hinein. Noch stärkeren Wandlungen waren stets die beiden anderen Gottesdienstarten, Mette und Vesper, unterworfen, für die hier ebenfalls das Schema des Lossius als Durchschnitt, wie er etwa gegen Ende der Reformationsepoche im Gebrauch war, gelten mag.

Die Mette beginnt mit einer (als Chormotette oder Gesang des Pfarrers zu denkenden) Antiphon; an höchsten Festtagen geht ihr noch ein „Invitorium“, ein Einladungsspruch voraus. Es folgen drei Psalmlesungen und die Wiederholung der Antiphon. Dann soll das Evangelium „latine a choro“, d. h. als Motette, anschließend deutsch, von einem Knaben gelesen, bei höchsten Festen vom Kantor lateinisch gesungen, folgen, woran sich ein kurzes Responsorium anschließt. (Predigt erwähnt Lossius nicht, sie ist aber wohl meist gehalten worden). Weiter folgt das Te Deum, lateinisch, und als stehender Schluß das „Benedicamus Domino“ (wieder vom Pfarrer oder vom Chor gesungen). Die Vesper beginnt mit einer Antiphon, die von „besonders ausgewählten und hierin unterrichteten“ Knaben gesungen werden soll, es folgt ein Psalm und die Wiederholung der Antiphon. Wie in der Mette singt ein Knabe das Evangelium (des nächstfolgenden Sonn- oder Festtages), an das wieder ein kurzes Responsorium anschließt. Es folgen ein oder mehrere Hymnen (lateinisch oder deutsch), dann die Antiphon zur Einleitung des Magnifikat und, als stehendes musikalisches Hauptstück der Vesper, das Magnifikat selbst (Canticum Mariae). Der Chor wiederholt die Magnifikat-Antiphon, die jedoch an dieser Stelle auch von der Orgel gespielt werden kann, und den Schluß bildet wie in der Mette das Benedicamus. An Vorabenden höchster Festtage schließt sich noch das Completorium an, das aus Psalmlesungen, dem Canticum Simeonis (Herr, nun lässest du deinen Diener in Frieden fahren) und dem Benedicamus besteht. Selbstverständlich sind alle Teile, die Psalmen, die Antiphonen und Responsorien, auch das Benedicamus de tempore und nach dem Rang des Gottesdienstes wechselnde Stücke. An bestimmten Festen treten gewisse Abänderungen dieser Formulare ein, deren wichtigste die Passionslesungen nach Matthäus, Marcus, Lucas und Johannes, je eine an bestimmten Tagen der Karwoche in der Mette sind (welche Tage das sind, ist verschieden). Hier tritt entweder statt der Lesung oder außer ihr auch die „Figuralpassion“, d. h. der mehrstimmige, ganz durchkomponierte Passionstext ein. Am Karfreitag werden die „Lamentationes Jeremiae“, ebenfalls motettisch durchkomponiert, gesungen usw. Alle diese Bestimmungen wechseln in den Gottesdienstordnungen auf mannigfachste Weise.

Dominica prima in aduētu dñi. i
Initio cuiusque Misse
seu officij / canatur. Veni
sancte Spiritus :



Veni sancte Spi ritus.

Reple tuorum corda

fidei uni / et tu i a moris in e is

ignem ac cende qui per diuersitatem

linguarum cunctarum gentes in o ni

ta te fi de i con gregas ti Al le

lu ia Alle luia:

Historia des Leidens Christi.

Disc. **D** 
Als Leiden unsers Herrn Ihe su Chri-

sti/ wie es beschreibt der heilige Euangelist

Matthe us.

Len. **D** 
Als Leiden unsers Herrn Ihesu Chri-

sti/ wie es beschreibt der heilige Euangelist Mat-

the us.

Euangelist. **S** 
No es begab

sich/ da Ihesus al le diese rede volendet hatte/ sprach

Ihesus. 
er zu seinen Jüngern: Ir wiß-
set/

D Als Leiden unsers Herrn Jesu Christi
 Alt.
 ist / wie es beschreibt der heilige Euangelist Mat-
 theus.

D Als Leiden unsers Herrn Jesu Christi
 Bas.
 ist / wie es beschreibt der heilige Euangelist Mat-
 theus.

set / das nach zweien Tagen Ostern wird / Und des
 Menschen Sohn wird überantwortet werden / das
 Euangelist.
 er gereu et get werde. Ii Daber.

ORDO CANTIONVM IN MISSA SEV facto.

1. Introitus, quem cuiusq; Dominica & diei Festi proprium, Vide supra.
2. Kyrie, cum, Et in terra, vel Canticum, *Alleluia* *in der Höhe* *ps eph.*
3. Halleluia, & sequentia seu profa diei Festi, quae interdum omittuntur, & caritur eorum loco aliquod canticum seu Psalm. Germanice:
4. *Wegelohren*/Lutheri, & Symbolum Aethi-
nasilj, alternatum.
5. Sanctus.
6. Ihesus Christus vnser *Heiland*/sub commun-
icatione.
7. Agnus Dei.
8. Epistel vno *GENE* *by dicam* *Werde*/etc.

KYRIE.

Est haec Orientalis Ecclesiae vetus precatio, qua Trinitatem agnoscit & inuocat. Testatur igitur deo: *Primo* distinctionem personarum in diuinitate Patris, Filij, & Spiritus sancti, qui vnus est verus, omnipotens & aeternus Deus, qui se Ecclesiae suae, dato verbo & misso Filio, praefecit. Deinde, cum ad Christum, & Spiritum sanctum invocationem Ecclesiae dirigit, agnoscit verumque, esse distinctam personam à Patre, & coeternam, aequopotentem cum Patre: quia tribuit eis infinitam potentiam, intendendi motus cordium, quos creaturae non intelligunt.

IN SVMMIS FESTI- VITATIBVS, ET DOMI- nica Trinitatis, cum textu.

KYRI e fons boni tatis Pater ingemite, à quo bona cuncta procedunt, e le n son.

Kyrice, qui pati Natum mundi pro crimine, ipsum vt saluaret, misisti, e le n son, Ky-ri e, qui septiformis das dona Pneumaticis, à quo coelum, terra replentur, e le n son.

Ddd , Christe

*Ad Domini Pa-
triam, qui omni-
bus bonorum
primas fons est,
& autor, qui Fi-
lium misit vni-
usam pro nobis,
& dicit nobis Syb-
ritum. Unctum
vras causa Filium.*

**Des Interims vnd Interimisten warhafftige abgemalte figur vnd gestalt daraus
pderman sonderlich bey dem Breitspiel vnd der grossen Kannen mit Bier/och andacht vnd messig leben erkennen kan.**



12. Zeitenössische Karikatur auf das Augsburger Interim von 1547. Vierstimmiger Chor auf „Beatus vir qui non abiit in consilio impiorum (Ps. 1). Selig ist der Man, der Gott vertrauen kan und williget nicht ins Interim, dan es hat den Skalk hinterim.“

Das hohe musikgeschichtliche Interesse, das diesen Gottesdienstordnungen zukommt, liegt in dem der evangelischen Liturgie eigentümlichen Substitutions- und Additionsprinzip begründet. Die Neuordnungen in deutscher Sprache verdrängen ja keineswegs sofort die lateinische Messe, die man im Gegenteil in vielen Gegenden, teilweise auch schon aus politischen Gründen (Abwehr der Opposition Karls V.) rein zu erhalten suchte. So bezeugt Melanchthon im 24. Artikel der Augustana ausdrücklich die strenge Innhaltung der alten Meßzeremonien und -ordnungen in der evangelischen Kirche und ihre Gleichwertigkeit mit denen der katholischen; der Unterschied bestehe nur darin, „daß den lateinischen Gesängen da und dort deutsche beigefügt werden“. Die Elastizität, die die evangelischen Ordnungen von vornherein besaßen, und die bei Luther ja durchaus nicht Gleichgültigkeit, sondern Grundsatz war, verschweigt Melanchthon dabei wohl geflissentlich; doch entspringt seine Äußerung zweifellos auch einer bestehenden Tendenz, die übrigens, bestärkt durch das Augsburger Interim, gegen Ende des Reformationszeitalters je länger je mehr, wenn auch nur in bestimmten Landeskirchen, fühlbar wurde. In der Praxis aber ließ die Biegsamkeit der evangelischen Liturgie jede Kom-

bination zu, deren wichtigste — vom musikgeschichtlichen Standpunkt aus — sich auf folgende Sätze bringen lassen. 1. Jeder Gottesdienst kann ganz lateinisch gehalten werden (theoretischer Grenzfall). 2. Jeder Gottesdienst kann ganz deutsch gehalten werden (desgl.). 3. Für jeden lateinischen Textteil kann die deutsche Prosaübersetzung substituiert werden. 4. Für jeden lateinischen oder deutschen Prosatext kann ein deutsches Lied substituiert werden. 5. Jedem lateinischen oder deutschen Prosatext kann ein deutsches Lied hinzugefügt werden. 6. An bestimmten Stellen (vor und nach der Predigt, unter dem Abendmahl) können deutsche Lieder frei hinzugefügt werden. Damit ist das ganze unendlich verschiebbliche und variable System der liturgischen Funktion der evangelischen Kirchenmusik umrissen. Es versteht sich, daß die Lieder „passen“ müssen. Die Ordinariusstücke der Messe können nur durch die entsprechenden Lieder, eine kleine Anzahl, ersetzt oder verdoppelt werden (Kyrie: „Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit“ u. a.; Gloria: „All Ehr und Lob“ oder „Allein Gott in der Höh“ u. a.; Credo stets: „Wir glauben“; Sanctus stets: „Jesaja dem Propheten“; Agnus: „O Lamm Gottes unschuldig“, „Christe, du Lamm Gottes“). Alle anderen, die Propriumsstücke ersetzenden oder verdoppelnden sowie die frei eingelegten Lieder müssen de tempore sein. Lieder, die Psalmen oder Psalmverse ersetzen oder verdoppeln, müssen entweder Übersetzungen des betr. Psalms oder ihm sinnverwandte, zum Charakter des Tages passende sein, oder aber es können allgemein Glaubenslieder sein. Ist das System auch noch so variabel, so erhält es durch das de tempore-Prinzip seine Grenzen: der Grundcharakter des Tages sowie der Inhalt der einzelnen Teile des Gottesdienstes müssen gewahrt bleiben. Hieran hält das Reformationszeitalter, halten aber auch die folgenden Epochen bei aller „Freiheit von den Zeremonien“ bis in die Zeit Joh. Seb. Bachs unverrückbar fest. Hierin liegt bei aller Elastizität der Liturgie das unerschütterliche Fundament des evangelischen Gottesdienstes. Hierdurch bekommt auch stets die Predigt ihren wahren zentralen Sinn: unter all diesen vielen Interpretationen einzelner Teile des Gottesdienstes ist sie als Exegese des Evangeliums das beherrschende Kernstück. Auf sie wird mehr und mehr alles andere bezogen, zunehmend in demjenigen Maße, als die Abendmahlsfeier immer mehr selbständiger Teil und gewissermaßen nur Anhang des Hauptgottesdienstes wurde und als dessen um die Predigt gravitierende übrige Bestandteile jenen zwischen Erbauungs- und Lehrgedanken schwankenden Charakter erhielten, dessen eingangs gedacht wurde.

Daß gewisse Lieder sich an bestimmten Plätzen der Liturgie als feststehende Bestandteile einbürgerten, wurde schon erwähnt: die Ordinariumslieder, das Schlußlied. An der Stelle der „Friedensverkündigung“ steht bald regelmäßig „Verleih uns Frieden gnädiglich“. Als Einganglied (neben dem Introitus oder statt seiner) findet sich vielfach „Komm heiliger Geist“ oder ein anderes die göttliche Gegenwart erlebendes Lied. Mit dem Eindringen und der Festsetzung von Liedern an bestimmten Stellen des Gottesdienstes erhielt mehr und mehr die Gemeinde Gelegenheit zur Beteiligung. Vorwiegend gilt das für Dorfkirchen und kleinere Gemeinden. An den größeren Kirchen, wo Chöre vorhanden waren, nahmen diese bald den Hauptanteil auch am Liedgesang in Anspruch, was schon gegen Ende des Reformationszeitalters zu Mißständen und Klagen führte. Mit dem Substitutions- und Additionsprinzip war aber neben dem Liede anderen musikalischen Gattungen weitester Spielraum gelassen. Einmal konnte die lateinische Messenkomposition — damals gerade in höchster Blüte stehend — ungehindert Verwendung finden, ferner auch konnte die lateinische Motette, soweit sie textlich geeignet war, beliebig gebraucht werden, zu der langsam eine deutsche Schwestergattung sich herausbildete. Endlich bringt es die Praxis der Zeit mit sich, daß auch die Orgel reichlich Gelegenheit zur Teilnahme bekam; Luther selbst erwähnt sie zwar nur selten, und für Wittenberg verbieten die Ordnungen von Bugenhagen und Jonas sie sogar ausdrücklich (Wolf), doch berichtet Musculus sowohl für Wittenberg als für Eisenach von der Mitwirkung der Orgel, und viele andere Quellen bestätigen das, worüber weiter unten ausführlicher zu berichten sein wird.

gen alleyns blyuen/wyater vñ samer/welcke Schol
ordeninge wy anstellen schyt na anwysinge tñ Jago
stri philippi Melanchthons/also he hefft becreue
yn der Visitation der Pastoren tho Sassen.

6 Sandstunde. 9

Tho tweluen alle werckdage schal de Cantor alle
lungen groten vñ fleynen singen leren/nicht alle
ne vñ machneyt/sünder ock myt der tñd künstlich
nycht alleyn den langen sandt/sünder ock yn Sig
rarius 2c. Dem schölen de veer pedagogt, de yn den
kerken singen mören/vñ mēschliche na gelegenhait
yn der Scholen helpen. Ock schölen eme helpen alle
Scholegesellane den Rectorē/wen he wor myt so
ner Cantorey wyl yn set maken yn den kerken. Dar
also de Eyndere yn der Musica lüftich vñde wol ge
duet werden/dar vil se ock wadere vñ geschickede
Eyndere werden/andere künste tho lerende. Wñre
de Musica is eine kunst van den seyen künste/de me
den Eyndern van löget vp syn vñde vaste wol leren
kan/vñde de me thom besten ock wol bröken kan/
so wol alse andere künste. Wenn se duerst alleyn le
ret werdt/vñd nycht andere kunst dar by/so maket
se lössigere vñ wylde löde. Vñsen Eynderen wille
wy sülcken mißbruck verbindern/vñ laten se ande
re künste ock leren/Gade tho den ehren 2c.

Im andern Loco/dar ynnē de Eyndere sitten de
neget den cersten edder ringsten sindr/schal me de
Grammatica/na eynes ywelicke verstande wol
duen/vñd se holdenn dar tho/dath se yo wol vñde
rechte scriven leren/dath se sich wol wennen tho der
Orthographie.

Den

Balde nympht he dath

brodt yn de hand/vñd drecht vohr also
dem volcke dar beuehl Christi.

Vñse here ics crist/in der nacht do he vortadē wāre
7 i d. t. brodt/dāfede/vñ trakt/vñ gaf sinē iugē
vñ sprak. Nemet hē vñ etet/dit is min lif dar vor
y w gegeuē wert/sülk doth to miner gedechtnisse.

Balde gahn de Communicanten/de mans vñde
Fnechte vor/de frauwen vñ Jundfrawen na/vñde
nemen den Lycham des heren/vñde ynn ywelic
geyt wedder vp syne stede. De wyle singet dar volck
Jesús Christus 2c. edder Godt sy ghelauet vñd ge
benedyct 2c. Wen duerst de Communicanten sindt
tögegan/so schal de sandt vphören/vñde de presler
neime den kelt/vñd drege den beuel Christi vordan
vor/also.

Des gelike nē he ock dē kelt/na dem auentma le
danc

13. Zwei Seiten aus Johannes Bugenhagens: Der Keyserliken Stadt Lübeck christlike Ordeninge.
Lübeck, Johann Balhorn 1531.

Zunächst jedenfalls war das Lied, wenigstens der Idee nach, Gemeindeangelegenheit. Die Frage aber, in welcher Weise die Gemeinde praktisch die ihr zugedachte Aufgabe erfüllt hat, bildet ein heute viel diskutiertes Problem. Handelte es sich doch zunächst um eine des Singens ungewohnte, in der alten Kirche stets in Passivität (wenn man von den wenigen geduldeten Liedern absieht) verharrende Menge, die erst einmal lernen mußte: die Texte der Lieder waren neu, und zum großen Teil, gerade bei den Zentralliedern, waren es auch die Melodien. Gesangbücher gab es zwar bald reichlich, aber sie waren für die Hand des Pfarrers und des Kantors, nicht für das Volk bestimmt. Luther lehnte ihre Benutzung durch die Gemeinde ausdrücklich ab (Gebhardt). Diese erste Schwierigkeit ließ sich überwinden: die Schule war da ein vorzüglicher Helfer. Die Kinder lernten die Lieder, und sie sangen im Gottesdienst vor. Der jungen Generation ging das Liedgut schon in Fleisch und Blut über. Vielfach ist auch belegt, daß man Knaben zwischen die Erwachsenen verteilte, daß auch wohl der Kantor mitunter mitten im Schiff der Kirche stand und von dort aus vorsang. Hinzu kamen die Kantoreien und Kalandbrüderschaften, die sich überall bildeten, Gesellschaften, in denen Erwachsene aus den gebildeten Kreisen sich zur Pflege der Chormusik zusammenfanden. Diese Vereinigungen (sie waren gleichzeitig Begräbnisvereine und sorgten für die würdige zeremonielle und musikalische

Ausstattung der Begräbnisse ihrer Mitglieder, sangen auch zu Hochzeiten usw.) wurden bald neben den Schulchören die kräftigsten Stützen der evangelischen Chormusik; sie fanden auch die besondere Protektion der geistlichen und weltlichen Behörden oder, wie die berühmte, von Walther gegründete und geleitete Torgauer Kantorei, der Fürsten (vgl. zu allen Fragen des Organisationswesens der evangelischen Kirchenchöre Rautenstrauch). Naturgemäß trugen die Kantoreimitglieder als geübte Sänger ebenfalls dazu bei, der Gemeinde das Singen zu erleichtern. Doch mußte diese ja trotz allem Wort und Weise einmal lernen, um so mehr, als ein „Mitschleppen“ durch eine Orgelbegleitung für diese Zeit noch nicht in Frage kommt: die Orgelbegleitung zum Gemeindelied kommt erst im 17. Jahrhundert auf, und wenn die Gemeinde sang, so sang sie eben stets „choral“, d. h. einstimmig und unbegleitet (wovon später, durchaus mißverständlich, aber bis heute gebräuchlich, das Wort „Choral“ auf das Lied selbst übergegangen ist; „der Choral“ ist von Hause aus der gregorianische Gesang bzw. seine evangelische Umformung und „choral“ oder „choraliter“ singen bezeichnet die einstimmige Art des Singens im Gegensatz zum „figuralen“, d. h. mehrstimmigen Gesang, nicht das Gesangsstück selbst). Und hier entsteht die zweite Schwierigkeit; hat die Gemeinde Text und Melodie gelernt, so muß sie das Lied auch in einem gemeinsamen Rhythmus singen. Was für Rhythmen das gewesen sind, ist heute eine sehr umstrittene Frage, und das Problem hat eine ganze Spezialliteratur heraufbeschworen. Die Frage dünkt den heutigen Kirchenbesucher einfach: man singt eben alle Töne in gleichlangen Zeitwerten oder höchstens in schlichtestem Tripeltakt, Melismen, d. h. mehrere Töne über einer Silbe in entsprechenden Unterteilungswerten, etwa wie in Beisp. 4.

Beispiel 4

a) Aus tie - fer Not schrei ich zu dir usw.

b) Al - lein Gott in der Höh sei Ehr usw.

c) Ein fe - ste Burg ist un - ser Gott usw.

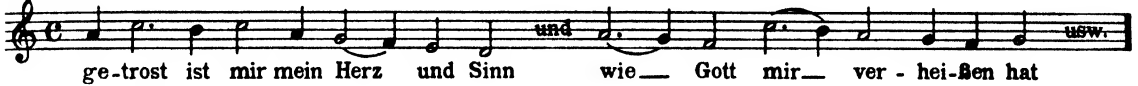
Diese heute (noch) meist gebräuchliche absolute „Isometrie“ ist aber, wenigstens wenn die Melodieaufzeichnungen der Gesangbücher recht haben, erst ein Erzeugnis einer späteren Zeit, nicht des Reformationszeitalters.

Man muß zum Verständnis des Problems die Kenntnis zweier Umstände voraussetzen: erstens fehlt der Zeit noch unser moderner Taktbegriff, der die Noten zu gleichwertigen und gleich-

betonten Gruppen ordnet (wohlgerneht: der Begriff, ob das Taktgefühl, das ist eine andere Frage); und zweitens überliefert sie uns die Weisen in zweierlei Aufzeichnungsformen, entweder in Choralnoten (vgl. Abb. 2, 7, 8), denen überhaupt kein fester Zeitwert innewohnt, und die nur die Diastematik (d. h. die reine Tonhöhenbewegung, das Auf und Ab ohne Länge und Kürze) anzeigen, oder sie gibt uns mensurale Aufzeichnungen (vgl. Abb. 4, 6, 9, 10), die zwar festgemessene Zeitwerte ausdrücken, in der Form aber, in der sie überliefert sind, keine primär einstimmigen Melodiefassungen darstellen. Die Aufzeichnungen in Choralnotation geben uns also gar keinen Anhalt für die rhythmische Auffassung. Die mensurierten Weisen aber weichen in den verschiedenen Gesangbüchern oft stark in den Notenwerten voneinander ab, und vor allem, sie stellen an die rhythmische Auffassungsfähigkeit in vielen Fällen so hohe Ansprüche, daß man keinesfalls annehmen kann, die Gemeinde habe, zumal bei den oben angedeuteten sonstigen Schwierigkeiten, in diesen Zeitmaßen gesungen. In den obigen Notenbeispielen 1 und 2 liegen sehr einfache rhythmische Notierungen zweier Lieder vor: im wesentlichen isometrische Notenwerte, Zeilenanfänge mit kurzer Note nach Pause auftaktig. Solche einfachen rhythmischen Formen gibt es nicht selten, besonders im Tripeltakt (die in Beispiel 4b benutzte deutsche Gloriamelodie „Allein Gott in der Höh sei Ehr“, auch für „all Ehr und Lob“ gebraucht, wurde schon seit frühester Zeit in so einfachen Dreivierteltaktrhythmen notiert). Daneben aber stehen in überwiegender Zahl die komplizierteren Formen. Schon die in Beispiel 3 gegebene Babstsche Fassung von „Mit Fried und Freud“ gibt recht

wechselnde Notenwerte, synkopische Bildungen, Antezipationen, Triolierungen usw., wenn man sie vom modernen Taktbegriff aus ansieht:

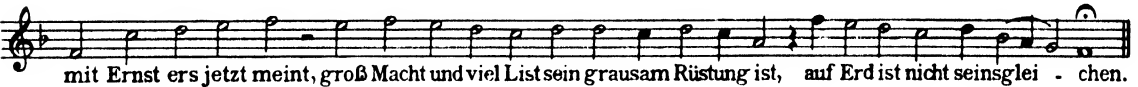
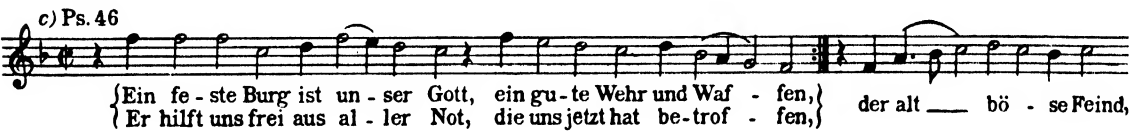
Beispiel 5



Einige frühe Melodienotierungen mögen die rhythmischen Schwierigkeiten weiter veranschaulichen:

Beispiel 6

(Die klein gestochenen Noten geben Abweichungen aus Erfurt 1524; die Beispiele selbst sind Babst 1545 entnommen).

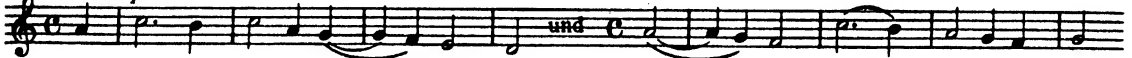


Derartige Bildungen wären leicht erklärbar und für den Singenden leicht auffaßbar, wenn sie dem Wortausdruck, d. h. der besonderen deklamatorischen Betonung einzelner Silben, der agogischen Beschleunigung

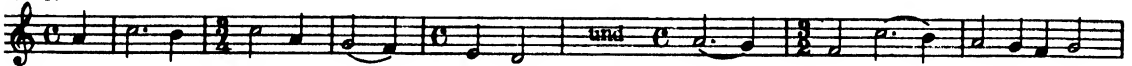
von Silben usw. diene. Das ist jedoch nicht grundsätzlich der Fall. Wie die Beispiele zeigen, kommt es wohl vor, daß die unregelmäßigen Rhythmen sich mit dem Wortakzent oder dem Wortausdruck decken, ebenso häufig aber sind, wie leicht nachzuweisen ist, die Fälle, in denen das Gegenteil, d. h. die scheinbare Hervorhebung nebensächlicher Silben eintritt oder Text und Notenwerte in einem gleichgültigen Verhältnis zueinander stehen. Da die Zeit den Taktbegriff nicht kennt, besteht aber auch gar keine Ursache, so komplizierte rhythmische Bildungen anzunehmen. In Wirklichkeit handelt es sich vielmehr um eine völlige Freiheit vom Takt, die man vom modernen Gesichtspunkt aus noch am ehesten als ständig wechselnde Taktarten auffassen kann, wobei jedoch stets der inadäquate Begriff taktmäßiger Betonung statt eines bloßen Verhältnisses von lang und kurz mit unterläuft. Betonungsverhältnisse aber sind mit den komplizierten mensuralen Notierungen keinesfalls gemeint — um so schwieriger also, wenn eine ganze Gemeinde danach singen sollte — sodaß besser von der Metrik als der Rhythmik solcher Notierungen zu sprechen ist und der Ausdruck „polymetrische“ Fassungen den Sachverhalt am besten deckt. Hier ist nicht der Ort, die von der erwähnten Fachliteratur meist in den Vordergrund gestellte Frage zu erörtern, wie man die polymetrischen Melodien dem modernen Sänger am besten mit den Mitteln moderner Notierung verständlich macht; die neueren Gesangbücher haben in dieser Hinsicht alle Wege von der beschränktsten rein taktisch-isometrischen Anordnung, bis zur freiesten, vollkommen taktstrichlosen Wiedergabe in den alten Notenwerten (und sogar ihren Drucktypen) beschritten. Nur einige wenige Beispiele sollen zeigen, wie man einzelne Stellen aus den oben gegebenen Liedern modern wiedergeben kann, oder historisch gesehen: daß die Anwendung des Taktbegriffs auf sie zu unlösbaren, d. h. nur durch Zwang oder Kompromiß aus der Welt zu schaffenden Schwierigkeiten führt.

Beispiel 7

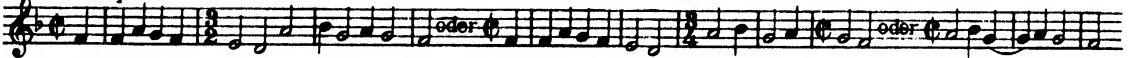
a) zu Beispiel 5:



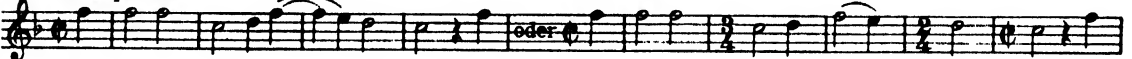
oder:



b) zu Beispiel 6 a:



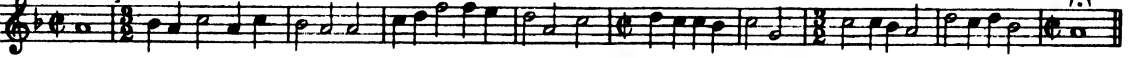
c) zu Beispiel 6 c:



d) zu Beispiel 6 d:



e) zu Beispiel 6 e:



Nicht die Frage der modernen Wiedergabe jedoch steht hier zur Erörterung, sondern die andere, ob die Gemeinde der Reformationszeit wirklich in diesen Zeitwerten gesungen hat. Die neuere Forschung neigt zu ihrer Verneinung. Es ist nicht denkbar, daß das von der Gemeinde geleistet werden konnte. Daraus resultiert die Frage, warum die Melodien denn in solchen Formen gedruckt wurden. Die Ursache dürfte darin liegen, daß diese polymetrischen Fassungen keine primär einstimmigen darstellen, sondern aus Figural-sätzen entnommen sind. Viele Kriterien sprechen dafür, die hier nur ganz flüchtig angedeutet werden können: die Anfangspausen vieler Notierungen, die nur für Mehrstimmigkeit Sinn haben, das Vorkommen vieler für die cantus firmi mehrstimmiger Sätze typischer Bewegungsformen wie Synkopationen usw., die für den Gemeindegesang ganz ungeschickte Tenorlage aller Weisen (die Notenbeispiele 1—3 sind hier transponiert, die übrigen um eine Oktave höher als original wiedergegeben); endlich läßt sich in vielen Fällen das Vorkommen gleicher Fassungen in den einstimmigen Gesangbüchern und den Chorbearbeitungen belegen, doch stehen systematische Untersuchungen hierüber noch aus. Besonders sei auf das wichtige

Kriterium hingewiesen, daß die Weisen der Parodielieder durchweg viel kompliziertere Notenwerte zeigen als die der originalen evangelischen: sie sind in dieser Form eben den oft sehr bewegten weltlichen Liedsätzen entnommen, während für die Mehrstimmigkeit der lutherischen Kirche nach Walthers Vorgang schon sehr bald eine schlichtere Metrik die Regel wurde, sodaß auch die aus solchen Sätzen entnommenen *cantus firmi* naturgemäß einfachere Haltung zeigen.

Es ist mithin anzunehmen, daß die polymetrischen Fassungen der Kirchenlieder keine „Urformen“, sondern schon durch die Kunstmusik hindurchgegangene Formen darstellen. Daß man sie dennoch in die Gesangbücher in dieser Gestalt aufnahm, ist leicht erklärbar. Die Zeit kennt nur zweierlei Möglichkeiten, eine Melodie zu fixieren: entweder man gibt sie als metrisch ungeformte Weise, dann benutzt man die Choralnote, oder aber es ist eine metrisch geformte Melodie vorhanden, dann kann es nur die von einem Meister zugerichtete, d. h. für den Figuralatz gestaltete Melodieform sein, die er mit Mensuralnoten fixiert hat. Das dritte, was uns heute selbstverständlich scheint, eine einstimmige Melodie mit bestimmten, gemessenen, nur für diese einstimmige Fassung gedachten Notenwerten ausdrücken, das kennt die Zeit nicht, und das braucht sie auch nicht zu kennen, denn es ist ihr selbstverständliche Praxis, daß die einstimmige weltliche wie geistliche Liedweise einfach in einer schlichten, dem Rhythmus und Akzent des Verses annäherungsweise angepaßten Bewegungsform gesungen wird. Man kann also nur choral notieren oder die mensurale Notierung einer Vorlage entnehmen. Es ist äußerst bezeichnend, daß die Choralnote sich für das evangelische Lied bis ganz ins Ende des 16. Jahrhunderts hinein im Gebrauch erhalten hat; ebenso bezeichnend aber für die Tatsache, daß es an einer den metrischen Bedürfnissen des einstimmigen Liedgesanges genügenden Notation eigentlich fehlte, sind die in vielen Quellen auftauchenden „Zwischennotierungen“, mensurale mit nur andeutender, ungenauer Geltung, chorale mit annäherungsweise gemessener Bedeutung (erstere vielfach in den einstimmigen Liederhandschriften des 15. Jahrhunderts und Einblatt-Drucken, letztere sehr evident in evangelischen Gesangbüchern, z. B. den Hymnen bei Lossius und sonst vielfach). Jeder Versuch, „polymetrische Urformen“ zu finden, ist zum Scheitern verurteilt, weil es sie nicht gibt. Es muß als historisches Faktum gelten, daß die Grundgestalt, die mehr oder weniger volkstümliche Urform jeder Liedmelodie (weltlich oder geistlich) ausschließlich diastematischer Natur ist, daß aber ihre rhythmisch-metrischen Verhältnisse jeweils von dem besonderen Zweck diktiert werden, d. h. der Komponist eines mehrstimmigen Satzes richtet sie metrisch für seine Komposition zu, die Gemeinde aber singt in jedem Falle so, als ob sie chorale Aufzeichnungen vor sich hätte, d. h. ungefähr im natürlichen Rhythmus des Verses. Singt sie also auch nicht isometrisch, so doch nicht sehr viel anders in quasi-orchestrischen, von den rhythmisch-metrischen Qualitäten des Verses bestimmten Bewegungsformen.

Man sieht, die Frage nach dem einstimmigen Gesang hängt innig mit den Problemen der Mehrstimmigkeit zusammen. Die evangelische Kirche schuf sich, wie eingangs ausgeführt, keinen neuen kunstmusikalischen Stil. Sie ergriff die vorhandene Praxis, die damals in der figuralen Liedbearbeitung eine spezifisch deutsche Form der Kunstmusik pflegte. In ihr lebte ein volkstümliches Element in einer scharfen national- und zeitstilistischen Ausprägung. Der mehrstimmige deutsche Liedsatz dieser Epoche ist fundamental verschieden von der gleichzeitigen niederländischen weltlichen und geistlichen Kunst sowohl als von der ebenfalls national abgesonderten italienischen Musik dieses Zeitalters, die erst neuerdings als eine ebenfalls hochentwickelte selbständige Richtung hervortreten beginnt. Er ist aber auch fundamental verschieden von dem späteren deutschen Liedsatz, wie er die folgende Epoche der evangelischen Kirchenmusik beherrscht. Das deutsche Kunstlied der Reformationszeit beruht auf der Tenor-

praxis: die (diastematisch) überlieferte Melodie mit ihrem Text wird in die Tenorstimme des vier- oder mehrstimmigen, in die Mittel- bzw. Unterstimme des drei- oder zweistimmigen Satzes gelegt. Die übrigen Stimmen umranken und umspielen sie in einer sehr freien Polyphonie, wie sie das S. 6 zitierte Wort Luthers über die mehrstimmige Liedkunst in kräftiger Bildhaftigkeit beschreibt. Die Außenstimmen sind durchaus instrumentaler Natur. Sie sind — dem Grundsatz nach — ganz unabhängig von dem cantus firmus. Imitatorische Verflechtung ist nur als Einleitung häufig, auf größere Strecken aber selten und hat nur akzidentelle, keine konstitutive Bedeutung. Das Lied entwickelt hier symbolhaft die ganze Größe seines religiösen Gehaltes und seiner soziologischen Sendung, indem es Gerüst und Achse der Komposition, konstruktive Basis wird und als solche in ein Gegensatzverhältnis zu den übrigen Stimmen tritt. Dieser Kontrast in der Gleichzeitigkeit manifestiert sich in jeder Beziehung: Tenor vokal, Außenstimmen instrumental, Tenor in sich ruhend, Außenstimmen untereinander zu einem in sich geschlossenen Verband verflochten, Tenor in ruhigen, breiten Grundwerten, die nur durch die Rücksicht auf die Polyphonie in eine gewisse Bewegung geraten, Außenstimmen lebhaft bewegt, Tenor streng traditionell gebunden, wie es seine liturgische Bedeutung als Träger des göttlichen Wortes erheischt, Außenstimmen ganz von der Willkür des Komponisten abhängig: evangelische Wahrheit auf der Folie der Kunst. Der Komponist ist nur „Setzer“, nur Verkünder, nicht Interpret, nur Vertreter der Gemeinde, nicht ihr selbstverantwortlicher Führer, nur ein Anbeter unter vielen, nicht individueller Exeget, nur Ornamentist wie der Graphiker, der die heiligen Bücher illustriert, nicht Gestalter des Inhalts, nur Diener, nicht Herr. In dieser scheinbaren Beschränkung liegt die Größe dieser Kunst: sie ist in ihrer Wortgebundenheit und ihrer Verpflichtung an das Wort selbst Gottesdienst; das Wort hat Gestalt im Liede gewonnen, dem Wortprinzip dient die Musik mit unverkennbarer Symbolkraft.

Ihre klassische Ausprägung hat diese Kunst für die evangelische Kirchenmusik erstmalig durch Johann Walther erfahren. Ob Walther Melodiefinder war oder nicht, oder in welchem Maße, das kann nach den oben über die evangelische Liedmelodik gemachten Ausführungen dahingestellt bleiben. Als Setzer muß er Luthers Ansprüche im vollsten Maße erfüllt haben, der sonst wohl nicht einem 28jährigen die musikalische Bearbeitung seines grundlegenden Liederbuches anvertraut hätte. Walther schafft keine neue Form, doch gibt er der überlieferten ein etwas verändertes, weil vereinfachtes Gepräge. Hierin liegt, wenn es überhaupt eines gibt, ein Charakteristikum des evangelischen figuralen Liedsatzes, nicht etwa ein Stilmerkmal der Walther-Generation gegenüber dem älteren Liedsatz. Walther gehört ein und derselben Generation mit dem Hauptmeister der Gattung schlechthin, Ludwig Senfl, und mit der Mehrzahl der führenden evangelischen Liedmeister an (geboren um 1480 bis 1500): Sixt Dietrich, Ben. Ducis, Arnold von Bruck, Balth. Resinarius, Stephan Mahu, Joh. Stahl, Joh. Kugelman usw. Er hat in den fünf Auflagen seines Wittenberger Gesangbuches ständig geändert und gebessert, vor allem auch vermehrt. Bezeichnend sind einige Ziffern: die erste Auflage (1524) enthält 38 deutsche Liedsätze und 5 lateinische Motetten, die fünfte (1551) 78 deutsche Lieder, was eine Zunahme auf das Doppelte ergibt, der jedoch mit den 47 lateinischen Motetten dieser Auflage eine Zunahme auf etwa das neunfache gegenübersteht. Dies entspricht einer sich gegen Ende der Reformationszeit immer mehr hervordrängenden Neigung zur lateinischen Musik, einer Tendenz, die schon oben gelegentlich der Meßordnungen erwähnt wurde, und die weiter unten in anderem Zusammenhang noch zu behandeln sein wird. Zwei andere Ziffern: die Erstauflage enthält unter 38 deutschen Liedern 36 mit cantus firmus im Tenor, zwei, d. h. den neunzehnten Teil mit Melodie in der Oberstimme, die letzte Auflage aber unter 78 Liedern 15, d. h. ein Fünftel, der letzteren Art. Auch hierin macht sich eine allgemeingültige Tendenz bemerkbar.

Die Grundform der Waltherschen Liedbearbeitung bleibt die oben beschriebene. Eine Neigung zur Vereinfachung liegt in der oft sehr fühlbaren harmonischen Fundamentierung. Der zunächst häufigste Typus hält ein starkes Maß von Selbständigkeit der Außenstimmen aufrecht. Der Kontrast zwischen ihnen und dem Tenor ist evident. Unregelmäßig treten Imitationen an den Zeilenanfängen auf, denen aber keine formbildende Kraft innewohnt. Im Gegenteil: häufig erscheinen sie nur

ganz am Anfang, bilden eine breitgelagerte, fast vorspielartige Einleitung und verschwinden dann entweder völlig oder für die Dauer des Stollens und zeigen sich erst am Anfang des Abgesanges noch einmal. Eine durchgängige Vereinheitlichung der Außenstimmen mit dem Tenor im Sinne der Durchimitation kommt in diesem Liedtypus nie zustande; stets bleibt der cantus firmus die mehr oder weniger mechanisch aufgefaßte Achse der Komposition, das an sich starre Gerüst, um das herum sich das freie ornamentale Linienspiel der Außenstimmen in weitgehender Selbständigkeit entfaltet. Auch die gelegentliche Verdoppelung des cantus firmus durch eine Kanonstimme, die den Satz zur Fünfstimmigkeit erweitert, ändert nichts an diesem Verhältnis; in solchen Fällen sind es dann statt einer zwei Stimmen, die das

Gerüst bilden, um das sich die anderen Stimmen frei bewegen. Der Beginn von „Nun komm, der Heiden Heiland“ (Beispiel 8) zeigt die anfängliche Vorimitation, die dann beim Eintritt des Kanonpaares ganz freier Behandlung der Außenstimmen weicht. Der Beginn der zweiten Zeile „der Jungfrauen Kind erkannt“ veranlaßt weder eine einheitliche Zäsurbildung in allen Stimmen, noch Wiederaufnahme der Imitation. Beim Beginn der dritten Zeile „daß sich wundert“ wird ganz deutlich erkennbar, wie sehr die Vermeidung

Beispiel 8

Joh. Walther

Discant

Alt

Kanon

Tenor

Vagans Bass

Nun komm, der Heiden Heiland, der Heiden Heiland, land,



14. Joh. Walthers „Sangbüchlein“. Tenor-Titel der Erstausgabe von 1524. Dresden, Dreikönigskirche.

land, der Jung - frau - en Kind er - kannt,

der Jung - frau - en Kind er - kannt, das

das sich wun - dert al - le Welt, das sich

sich wun - dert al - le Welt, das sich - wun -

wun - dert al - le Welt, al -

einer Zäsurbildung Absicht des Komponisten ist: die bis zum letzten Augenblick sorgfältig vorbereitete Kadenz auf dem F-Dur-Dreiklang erfolgt nicht, da im entscheidenden Augenblick der Tenor mit d und mit dem Beginn einer neuen Zeile dazwischentritt und die beiden Unterstimmen sogleich die neue Bewegung weitertragen. Durchweg bleiben weiterhin die Außenstimmen unabhängig von dem Kanonpaar. Die Fortsetzung zeigt aber gleich noch eine Besonderheit. In den weitaus meisten Liedern bleibt der Tenor reiner cantus firmus-Träger, wie er es auch in diesem Falle (mit seiner Kanonstimme) bis hierher war. Diese strenge Haltung wird aber hier in der Fortsetzung verlassen, das Kanonpaar deutet nur noch die Hauptnoten der Melodie an und umkleidet sie mit reichem Melismenwerk (bei der Schlußzeile wird dann wieder reine cantus firmus-Technik aufgenommen). Dieser Fall, bei Walther nicht eben häufig, bedeutet eine Durchbrechung des oben schematisch dargestellten Satzprinzips des deutschen Liedes insofern, als hier der Gegensatz zwischen Tenor und Außenstimmen aufgehoben und eine (vorübergehende) Koordination aller Stimmen erreicht wird. Sie zeigt das Lied bei Walther, stilgeschichtlich betrachtet, in einem Zustand, in dem die reine alte Tenorpraxis, bei der Freiheit und Eigenleben ausschließlich den Außenstimmen zukommen, bereits

von dem durch niederländische Einwirkung verursachten und durch das Liedschaffen Heinrich Fincks, Heinrich Isaacs und Paul Hofhaimers heraufgeführten Bestreben nach einheitlicher Durchorganisation des Stimmverbandes durchbrochen wird. Stücke dieses Typus (wie auch etwa „Christ lag in Todesbanden“ mit einer kanonartigen Anlage oder „Komm, Gott Schöpfer, heiliger Geist“, bei dem eine ähnliche Durchbrechung des Prinzips sogar den cantus firmus vom Tenor in die Oberstimme wandern läßt) zeigen Walther im Gefolge eines „spätgotischen“ spezifisch deutschen Stils, wie ihn im wesentlichen schon das 15. Jahrhundert gebildet hatte: die Hauptstimme wird in einen kontinuierlichen, fast gliederungslosen Bewegungsstrom der Nebenstimmen eingehüllt, der den Eindruck eines unablässigen Fließens als Grundabsicht erkennen läßt, und nur die gelegentliche Imitationsarbeit sowie gelegentliche Durchbrechungen des Prinzips lassen Einwirkungen von der Seite der niederländischen Musik erkennen. Wie sehr es auf diesen Eindruck des großen Bewegungszuges ankommt, beweist die Pausenarmut des Satzes, beweisen die Verwischungen und Überbrückungen der Kadenzten, beweist die Vermeidung jeglicher Zeilenimitation und beweist die verhältnismäßig geringe Betonung der harmonischen Grundlagen durch die Baßstimme. Das ist zwar eine spezifisch deutsche, aber eine durchaus unvolkstümliche, traditionell gebundene und hochgezuchtete Kunst gebildeter Musizierkreise, mit der Walther — damals noch sehr jung — die Bahn des Überlieferten nicht verläßt, ja, mit der er, wie weitaus die meisten Liedmeister seiner Zeit, entwicklungsgeichtlich hinter vielen Liedern des um gut 40 Jahre älteren Isaac zurücksteht. Diese Liedsätze aber, die in der Ausgabe des Werkes von 1524 ziemlich genau die Hälfte ausmachen, vermehren sich in den späteren Auflagen nicht bedeutend, während nun der entgegengesetzte Typus, der 1524 die andere Hälfte innehält, später die Liedsätze des ersten Typus wesentlich überwiegt.

Der zweite Typus gründet sich auf eine von den Meistern der vorigen Generation, den Isaac, Stoltzer, Finck und Hofhaimer schon häufig gepflegte Gattung des mehrstimmigen Liedsatzes. In seiner immer zunehmenden Anwendung liegt für die evangelische Kirchenmusik die Hauptbedeutung Walthers. Beispiel 9

Beispiel 9
Joh. Walther

Discant
Alt

Tenor

Bass

{ Aus	tie - fer	Not schrei	ich zu	dir, Herr	Gott er -
{ Dein	gnä - dig	Oh - ren	kehr zu	mir, und	mei - ner

hör mein Ru - - fen, fen, denn so du willst das se - - hen an, was Sünd...
Bitt sie öf - -

1. 2. u.s.w. u.s.w. u.s.w.

zeigt schlagend die vollkommen andersartige Absicht: zum Tenor-cantus firmus wird ein ganz knapper, so gut wie melismenloser Satz der Außenstimmen gefügt, der keinerlei Imitation kennt, der jede Zeile scharf mit Zäsur in allen Stimmen und harmonischer Kadenz abschließt, und der in der Baßstimme unverhüllt das harmonische Gerippe klarlegt. Auch in diesen Sätzen ist der Tenor Achse der Komposition, aber nicht mehr rein mechanisches Gerüst für eine blühende Entfaltung linearen Eigenlebens der polyphonen und heterorhythmischen, gleichsam zentrifugalen Außenstimmen, sondern er saugt die Nebenstimmen fest an

sich, die jetzt mit Zentripetalkraft geladen scheinen, so daß der entscheidende Eindruck einer fast völligen Homorhythmik und Homophonie entsteht. Mit diesen Sätzen Walthers treten zwei neue Momente, das eine soziologischer, das andere stilgeschichtlicher Natur in die evangelische Liedbearbeitung ein: Volkstümlichkeit und Renaissancestil. Die Schlichtheit und Knappheit des Satzes, die mit diesem Typus erreicht wird, bietet die Liedmelodie in einer viel leichter faßlichen Form, melodisch und metrisch bequemer wahrnehmbar, in der Gliederung leichter verständlich und somit dem volkstümlichen Texte angemessener als jener ältere Typus, der mehr die der alten Hofdichtung und Hofweise äquivalente Gestalt der Mehrstimmigkeit darstellt. Indem nun nicht mehr die Entfesselung eines unaufhörlich flutenden und zu der starren Ruhe des Tenors kontrastierenden Bewegungsstroms das Ziel des Komponisten ist, sondern an dessen Stelle das Streben nach gleichgewichtigem Nebeneinander metrisch und harmonisch korrespondierender Gruppen (in diesem Beispiel sogar Viertaktigkeit der Glieder und fast moderne Dominant-Tonikaverhältnisse in Moll mit einer Modulation nach Dur) sowie nach engster Koordination der Stimmen tritt, wird in dem Satz das renaissancehafte Moment erkennbar, das schon bei Isaac eine so bedeutende Rolle spielt und aus den Motetten Josquins erneut stark nach Deutschland herüberwirkt. Niederländische und italienische (Frottolistengruppe) Einwirkungen treffen sich mit dem Bemühen Walthers um eine den Aufgaben der evangelischen Liedmusik möglichst angemessene Gestaltung des Satzes. Von hier aus ist es nur ein Schritt, und nicht einmal ein großer, wenn man die Melodie vom Tenor in den Diskant verlegt, wie es Walther 1524 nur zweimal, 1551 hingegen fünfzehnmal tut, und damit ist in seinen Grundzügen schon jener Typus des vierstimmigen evangelischen Liedes erreicht, wie er vom ausgehenden 16. Jahrhundert an als stehender „Kantionalstil“ bis in die Gegenwart beibehalten worden ist.

In den beiden Liedsatztypen Walthers stoßen zwei künstlerische Welten zusammen: das ritterlich-höfische Formgefühl des ausgehenden Mittelalters in seiner spezifisch deutschen Färbung, das es auf Entfaltung reichen, ungebundenen Linienspiels in ziellosem Dahinströmen absieht, und das renaissancehafte, bürgerlich-aristokratische Formgefühl der neuen Zeit, auf deutscher Grundlage, aber mit übernationalem Einschlag, dem es auf geordnete Zuständlichkeit, präzise Knappheit der Sprache und plastische Gegenständlichkeit ankommt. Nicht umsonst ist am Zustandekommen des jüngeren Typus der Humanismus stark beteiligt. Von 1507 an schon erscheinen in deutschen Drucken, angeregt durch Konrad Celtis und seine Sodalitäten, vierstimmige Kompositionen antiker Metren, Horazischer und anderer lateinischer Dichtungen in allerkargster musikalischer Form (sog. „contrapunctus simplex“, d. h. rein akkordischer Satz Note gegen Note) von P. Tritonius, Joh. Murmelius, Cochlaeus, dem Siebenbürger Reformator Joh. Honterus und anderen gelehrten Dilettanten, denen aber Meister von Rang, wie Paul Hofhaimer, Benedikt Ducas und Ludwig Senfl nachfolgten (1534, 38, 39 usw.). Gleichgerichtete Versuche an geistlicher Dichtung schlossen sich an, so die oben schon erwähnten Kompositionen von Hordisch und Forster zu den Hymnen des Prudentius, denen 1513 schon der Hofhaimerschüler W. Greffinger vorangegangen war (Mosser). In Odenansammlungen tauchen Melodien zu Gedichten von Melanchthon auf; Odenmelodien gehen auf Kirchenlieder über. Den Antrieb zu der ganzen Tätigkeit hatte Italien gegeben: die in den bisher bekannten Büchern 1–9 und 11 der Frottolen der Petrucci und in den Trienter Codices enthaltenen Kompositionen antiker Metren waren die Vorbilder der Deutschen gewesen. Ein Stück Geistesgeschichte wird hier unmittelbar in einer Kette ihm wesensgemäßer musikalischer Erzeugnisse sichtbar, die sich leicht bis in das 17. Jahrhundert verfolgen lassen und die überall befruchtend auf die verschiedensten Gebiete der Musik gewirkt haben. Die Koordination der Stimmen, die Anähnung ihres melodischen Duktus, die Homorhythmik, die häufige Verlagerung der Hauptstimmen in den Diskant, die starke harmonische Fundamentierung sind Züge, die sich in Walthers zweitem Typus, nur angewendet auf die Erfordernisse der deutschen Dichtung und der feststehenden Melodien wiederfinden. Mit diesem international-humanistischen Einschlag verbindet sich ein volkstümlich-

deutsches Element: die sog. „Bergreihen“, eine Art weltlicher Tanzlieder einfachster musikalischer Gestalt, deren Texte damals auf dem Wege der Parodie in den Kontrafakturenbestand der evangelischen Kirchenlieder übergingen, mögen ebenfalls auf den Kantionaltypus Walthers eingewirkt haben. Walther selbst veröffentlichte ja (aber erst 1561) einen „christlichen Bergreihen“.

Selbstverständlich sind die beiden Grundtypen selten in voller Reinheit anzutreffen. Es gibt Übergangsstufen aller Grade. Bezeichnend aber ist eben diese Zwischenstellung der Waltherischen Liedsätze zwischen zwei

an sich einander diametral entgegengesetzten künstlerischen Grundrichtungen. Sie zeigt einmal das Lied in seinem damaligen Durchschnittsstand als polyphone cantus firmus-Bearbeitung, und andererseits läßt die ständig zunehmende Bevorzugung des zweiten Typus Walthers bewußtes Streben erkennen, dem evangelischen Liede eine seinen spezifischen Erfordernissen adäquate Gestalt zu schaffen.

Angesichts dieses Strebens muß es den modernen Betrachter verwundern zu sehen, daß dennoch in der zweiten grundlegenden Sammlung, in Rhaws „Neuen deutschen geistlichen Gesängen für die gemeinen Schulen“ von 1544 kein entschiedenes Weiterschreiten auf diesem Wege zu beobachten ist. Die Ursache liegt in der eingangs berührten Gesamttendenz der evangelischen Kirchenmusik, die lebendige Realität der jeweils aktuellen Musik aufzusaugen und sich kein doktrinäres Spezialschema zu schaffen: der deutsche Liedsatz hatte im ganzen und allgemeinen in dem Zeitraum zwischen 1524 und 1544 eben keine durchgreifende Veränderung erlitten. Nur eine Vermehrung der Typenzahl innerhalb des alten Grundprinzips ist zu erkennen; und diese ist nicht erstaunlich, wenn man sich vergegenwärtigt, daß Walthers Sangbüchlein durchweg eigene Kompositionen enthält, Rhaws Werk dagegen ein Sammelwerk ist, das (außer den Anonymi) 17 verschiedene Meister umfaßt, die wiederum drei verschiedenen Generationen angehören. Bei Rhaw ist noch Thomas Stoltzer, nach der üblichen Annahme ein Altersgenosse Isaacs, Fincks, Josquins usw. (mit 5 Sätzen) und schon Georg Forster (2 Sätze) vertreten, dessen Name bereits mit einer jüngeren Schicht deutscher Liedmeister, der sog. Heidelberger Schule, innig verknüpft ist. Der Hauptanteil an den insgesamt 123 Stücken fällt natürlich den Meistern der Luther-Walther-Senfl-Generation zu. An ihrer Spitze steht der Bedeutung nach Ludwig Senfl selbst mit 11 Sätzen. Der aus der Maximilianischen Hofkapelle hervorgegangene Isaacschüler und nachmalige Bischof von Leipä, Balthasar Resinarius ist mit 30 Sätzen der stärkstvertretere Meister. Arnold von Bruck, seit 1527 oberster Kapellmeister Kaiser Ferdinands I. in Wien und Dechant zu Laibach, ist mit 17, Benedikt Ducis (durch D. Bartha neuestens deutlich von Ben. Appenzeller geschieden, jedoch wahrscheinlich



15. Georg Rhaw, Neue deutsche geistliche Lieder, 1544.
Diskant-Titel.

nicht identisch mit Ben. de Opiiti), gleichfalls ein Isaacschüler, vielleicht Pfälzischer Hofkapellmeister und später nach Übertritt zur Reformation brotlos, bis sein Leben in einer kleinen Pfarrstelle bei Ulm endet, ist mit 10, Sixtus Dietrich, durch H. Zenck neuerdings als einer der führenden Meister der evangelischen Kirchenmusik scharf charakterisiert, ist mit 8 Sätzen beteiligt. Es kommen hinzu mit quantitativ geringeren Anteilen Stefan Mahu, vielleicht Kapellsänger Ferdinands I., der wohl schon zu den jüngsten Meistern der Sammlung zu rechnen ist, der Magdeburger Kantor Martin Agricola, sonst hauptsächlich als Musikschriftsteller bekannt, Wolf Heintz, Virgilius Hauck, Nikolaus Pilz, Huldreich Brätel, ein sehr bekannter weltlicher Liedersetzter der Zeit, Joh. Stahl, Georg Vogelhuber und Joh. Weinmann. Wie als einziger Niederländer der indirekt zur Schule Josquins zu rechnende, in Brügge tätige Lupus Hellinck mit der beträchtlichen Zahl von 11 Sätzen in die Rhawsche Sammlung kommt, ob er nähere Beziehungen zum Reformatorenkreise hatte oder selbst heimlich Protestant war, ist ungeklärt.

Bemerkenswert ist jedenfalls, daß unter den Hauptmeistern dieser so ganz zentralen Sammlung sich nicht weniger als 5 befinden, die sicher oder wahrscheinlich der katholischen Kirche angehörten, nämlich Stoltzer, Senfl, Arnold von Bruck, Mahu und Hellinck. Stoltzer hat, wenn die landläufige Datierung zutrifft, die Reformation nur noch als Greis oder doch ziemlich betagter Mann erlebt, aber auf Wunsch der Königin Maria von Ungarn und des Herzogs Albrecht von Preußen 1526 Psalmen in Luthers Übersetzung komponiert, von denen einer (Ps. 13) bei Rhaw erscheint; seine in der Rhawschen Sammlung vorkommenden Liedsätze haben jedoch durchweg vorreformatorische Lieder zur Grundlage. Nur als Hypothese (mangels dokumentarischer Beweise) sei hier die aus mancherlei Umständen gewonnene Vermutung ausgesprochen, daß die gewöhnliche Altersannahme verfehlt und Stoltzer nicht als relativ junger Meister der Josquin-Finck-Generation, sondern als relativ alter der Senfl-Walther-Schicht zuzurechnen sein dürfte.

Der Züricher Ludwig Senfl, Isaacs Lieblingsschüler und Nachfolger als Hofkomponist Maximilians I., dann „Musicus intonator“, d. h. wohl ebenfalls Hofkomponist der bayrischen Herzöge in München, hat bekanntlich zu Luther in heimlichen Beziehungen gestanden. In tiefster Niedergeschlagenheit über die Ergebnisse des Augsburger Reichstags und erfüllt von dem sehnstigen Wunsch zu sterben, hat Luther an ihn aus der Veste Koburg jenen berühmten Brief vom 4. Oktober 1530 geschrieben, in dem er den Meister um eine mehrstimmige Komposition der Antiphone „In pace in idipsum“ („Ich liege und schlafe ganz mit Frieden: denn allein du, Herr, hilfst mir, daß ich sicher wohne“) bittet, die er noch nie komponiert gefunden habe, und deren Melodie er sehr liebe (er hatte sie sogar an die Wand seines Zimmers geschrieben); er hoffe, Senfl keine Schwierigkeiten durch den Briefwechsel zu bereiten. Ob Luther Senfl persönlich gekannt hat, steht dahin; unwahrscheinlich ist es nicht, da er ihn auf seiner Romreise 1510 in Innsbruck oder bei dem Verhör vor Cajetan in Augsburg 1518 angetroffen haben kann. Jedenfalls scheint es nicht der erste Briefwechsel zwischen beiden gewesen zu sein. Senfl antwortete, statt Luthers Wunsch sogleich zu erfüllen, beziehungsweise mit einer Komposition des „Non moriar, sed vivam“ („Ich werde nicht sterben, sondern leben und des Herrn Werk verkündigen“) und ließ erst später die gewünschte Motette „In pace“ folgen. Am 1. Januar 1531 schon dankte Luther durch eine Büchersendung und einen Brief. Aber Senfls Stellung in München war sehr schwierig, man verdächtigte ihn, die Korrespondenz mit Luther konnte ebenso wie die mit dem Musiksammler Herzog Albrecht von Preußen (aus dessen Bibliothek in Königsberg neuerdings Senfls Motette „Non moriar“ von Müller-Blattau wieder aufgefunden werden konnte) nur durch einen Mittelsmann fortgesetzt werden, und vielleicht ist es seinen protestantischen Beziehungen zuzuschreiben, wenn Senfls Name von etwa 1540 an aus den Münchner Listen verschwindet und von diesem Zeitpunkt an jede Nachricht über sein ferneres Leben fehlt – vielleicht ist er wie Ducis ein Märtyrer seiner Überzeugung geworden. Es scheint aber eher, als ob die Forschung auf Grund der Korrespondenz mit Luther Senfls Bedeutung für die evangelische Kirchenmusik im Ganzen recht überschätzt habe. Es ist doch bezeichnend, daß unter seinen 11 Sätzen bei Rhaw nicht einer ein ausgesprochen reformatorisches Lied zur Grundlage hat, und auch seine „Sieben Worte“, eine zyklische Durchkomposition aller 9 Strophen des Passionsliedes „Da Jesus an dem Kreuze stand“ betreffen ja eine vorreformatorisches Lied. Und wenn es richtig ist, was Forster berichtet, daß Senfl die Melodie zu dem Liede der Königin Maria von Ungarn „Mag ich Unglück nicht widerstahn“ erfunden habe, so ist damit auch nur ein Parodieged

getroffen. Auch Senfls geistliche Lieder, die in der Sammlung von Ott 1534, in Fincks Liedern 1536 und bei Ott 1544 erschienen, behandeln nur vorreformatorische Texte und Weisen. Man wird also Senfls Beziehungen zur Reformation nicht höher anschlagen dürfen als die vieler geistig hochstehender Deutscher der Zeit, die dem Wittenberger Geist Sympathie und Erwartung entgegenbrachten, aber aus politischen, persönlichen oder sonstigen Gründen keine nähere Fühlung gewannen.

Um die Frage nach den Beziehungen Arnolds von Bruck zum Protestantismus hat sich durch eine Konstruktion Otto Kades eine Legende gesponnen: Stefan Zirlers Lied (bei Forster IV, 1556) „Ich will hinfort gut Bäbstisch sein, des Luthers sehr verachten“ bezog Kade ohne Not auf Arnold und hat ihn damit für die ganze neuere Musikgeschichtsschreibung als Apostaten gebrandmarkt. In Wahrheit besitzen wir keinerlei Anhaltspunkte für Arnolds Gesinnung außer seinen Kompositionen. Diese in allzu nahe Beziehung zu seiner Persönlichkeit und seinem Leben zu bringen, erscheint bedenklich, da auch sonst ähnliche Versuche bei den Musikern der Zeit zu recht zweifelhaften Ergebnissen führen. Vielmehr ist von vornherein sehr unwahrscheinlich, daß gerade Ferdinands I. Hofkapellmeister (er war gleichzeitig Priester) tiefergehende Beziehungen zur Reformation gehabt haben sollte. Dennoch hat er eine Reihe von Luthers eigenen Liedern mehrstimmig gesetzt, so „Komm, heiliger Geist, Herre Gott“, „Gott der Vater wohn uns bei“ und „Mitten wir im Leben sind“, die bereits bei Ott 1534 und dann bei Rhaw 1544 erschienen, und von denen eine zeitgenössische Geschichtsquelle berichtet, Arnold habe sie im Anschluß an die Überreichung der Augsburger Konfession geschrieben. Dazu kommen bei Rhaw weitere Lutherlieder: „Aus tiefer Not“, „Christ lag in Todesbanden“, „Vater unser im Himmelreich“, „Wir glauben all an einen Gott“ und andere evangelische Lieder. Politischen Charakter trägt das Lied „O allmächtiger Gott“ mit der Bitte um die Beendigung des die Christenheit zerreißen den Streites, das auch Senfl (bei Rhaw) gesetzt hat. Es ist schwer vorstellbar, daß ein Mann, der über alle diese Lieder, dazu auch über das Glaubenslied des Speratus („Es ist das Heil“) Sätze geschrieben hat, nicht mit dem Protestantismus sympathisiert haben sollte; daß seine Beziehungen zu ihm aber weiter gegangen seien als die Senfls, dafür besitzen wir keinen Anhalt. Es liegt in den Kunstanschauungen der Zeit die Auffassung tief begründet, daß die Musik alle trennenden Grenzen von Nationalität und Konfession sprengte. Selten hat ja die Musikgeschichte eine Periode von so weitgehender Internationalität und so restloser Interkonfessionalität erlebt: Luther bittet den Katholiken Senfl, weil er der berühmteste damalige Komponist Deutschlands war, um die Komposition seiner Sterbemetode, nicht ohne dabei ausdrücklich, unabhängig von aller konfessionellen Überzeugung, den Kunstsinne der bayrischen Herzöge anzuerkennen; und warum sollte nicht Rhaw in gleicher konfessioneller Weitherzigkeit bei dem führenden Manne der kaiserlichen Hofkapelle eine Anzahl Sätze für seine Sammlung bestellt haben?

Über die Beziehungen Stefan Mahus zum Protestantismus wissen wir nichts; war er wirklich Kapellsänger Ferdinands I., so kann er nicht Protestant gewesen sein. Sein Anteil bei Rhaw und die Komposition eines sehr polemischen Textes bei Ott 1544 scheinen ihn freilich doch in die Nähe des Protestantismus zu weisen. Ebenso ist Lupus Hellincks Verhältnis zur Reformation unbekannt. Da er in Brügge ein Kirchenamt bekleidete und zu seiner Zeit Karl V. und Margarete von Österreich, dann Maria von Ungarn in den Niederlanden die Verbreitung der neuen Lehre mit inquisitorischer Gewalt unterdrückten, ist auch für ihn kaum mehr als eine innere Sympathie für die Reformation anzunehmen.

Gegenüber diesen katholischen Komponisten begegnen aber in Rhaws Sammlung nun auch diejenigen Meister, die neben Walther als die eigentlichen Führer der jungen evangelischen Musik zu gelten haben: Ben. Ducis, Balthasar Resinarius und Sixt Dietrich. Daß Ducis (Herzog) Protestant war, geht aus seinem späteren engen Verhältnis zu Ulmer und Konstanzer evangelischen Führern hervor, die dem „propter veritatem exsul“ eine bescheidene Pfarrstelle für seinen Lebensabend verschafften. Ducis gleichaltrig (wohl schon um 1480 geboren) und mit ihm zusammen als Singknaube und Schüler Isaacs in der Hofkapelle Maximilians erzogen ist Balthasar Resinarius (Harzer), nach seinem Titel „Bischof von Leipa“ wohl deutsch-böhmischer Hussit, womit seine mehrstimmigen Liedsätze eine Parallelerscheinung zu dem Anteil der böhmischen Gemeinden am evangelischen Kirchenliede bilden würden. Sixt Dietrich endlich kann als das süddeutsche Gegenbild Johann Walthers betrachtet werden; er erscheint als ein protestantischer Künstler, wie man ihn sich als Idealbild gern vorstellt (vgl. Zenck). In Augsburg um 1492 geboren, erhält er seine Erziehung in der Singschule des Konstanzer Münsters (also ebenfalls in der Sphäre Isaacs) und an den Universitäten Freiburg und Straßburg, schließt mit den bedeutendsten südwestdeutschen Gelehrten wie J. Rudolfinger und Bonifacius Ammerbach, später mit Grynäus und Glarean nahe Freundschaft und ist von 1517 an in einer geistlich-musikalischen Stellung am Konstanzer Münster tätig. Den heroischen Kampf der Stadt Konstanz gegen Karl V. um ihre Zugehörigkeit zu einem (stark durch Zwingli beeinflussten) Prote-

stantismus hat Dietrich in allen Phasen an seiner eigenen Person mit durchlebt, und erst nachdem die kaiserlichen Truppen schon eine Vorstadt von Konstanz gestürmt hatten, brachte man den kranken Meister nach St. Gallen in Sicherheit, wo er im gleichen Jahre (1548) starb. Ein Zug von der hartnäckigen Aufrichtigkeit und der unerschütterlichen Glaubensstärke des Luthertums geht durch Dietrichs Gestalt. Für ihn ist auch seine direkte Beziehung zum Lutherkreise erweisbar: von 1540 an war er mehrmals in Wittenberg, wohl hauptsächlich, um an Ort und Stelle die Veröffentlichung einer Reihe seiner Kompositionen durch Rhaw vorzubereiten und zu beaufsichtigen, wie es damals bei der Drucklegung von Werken hervorragender Gelehrter (Erasmus bei Frobenius in Basel) und Künstler üblich war. Auch mit Ducis hat Dietrich in direkten Beziehungen gestanden. Er erscheint mit all diesen Verbindungen eng in den Personenkreis der frühen evangelischen Kirchenmusik verflochten.

Wolf Heinz, Organist in Halle und Magdeburg und im Schmalkaldischen Krieg einer der Führer der Halleschen Bürgerschaft, muß Luther persönlich nahegestanden haben; in einem schönen Brief von 1543 tröstet er ihn über den Verlust seiner Gattin. Heinz ist auch einer der evangelischen Vertreter in Michael Vehes katholischem Gesangbuch von 1537. Von den übrigen Kleinmeistern und ihren Beziehungen zu Luther ist so gut wie nichts bekannt: Joh. Weinmann, Organist in Nürnberg, starb 1542 in Wittenberg, Ulrich Brätel gehört von 1515 an dem Wiener Kreise Hofhaimers an (Moser) und erscheint später in der Hofkapelle Herzog Ulrichs von Württemberg, Virgilius Hauck ist auch als Theoretiker bekannt. Wer sich hinter den anonymen Sätzen der Sammlung verbirgt, ob Rhaw selbst oder welche anderen Meister, ist nicht mit Sicherheit zu ermitteln. Es ist nicht von der Hand zu weisen, daß Georg Rhaw selbst als Komponist teilgenommen haben kann. Rhaw war nicht nur der zentrale Verleger evangelischer Kirchenmusik, sondern selbst Musiker. Er war 1488 in Eisfeld im Thüringer Wald geboren, studierte auf den Universitäten Erfurt und Wittenberg, wurde 1518 in Leipzig „Assessor“, d. h. Lehrer an der Universität und Thomaskantor und schrieb in dieser Eigenschaft zu Luthers Disputation mit Eck 1519 eine zwölfstimmige Messe „de S. Spiritu“. Als Anhänger Luthers mußte er 1520 seine Leipziger Ämter niederlegen und sich in eine bescheidene Stellung in seiner Heimat zurückziehen. In verschiedenen Lehrämtern tätig, schrieb er Elementaranweisungen zur Musiklehre. 1524 beginnt in Wittenberg seine Verlegertätigkeit, die ihn als nicht nur rührigen, sondern als einen der ganz genialen unter den Buch- und Musikdruckern seiner Zeit zeigt. Auf seine verlegerische Tätigkeit ist weiter unten noch einzugehen. Bei seinem Tode 1548 trauerten die Stadt und die Universität Wittenberg, voran Melanchthon (vgl. Wölling).

Über Rhaws eigene Musik ist bisher noch nichts Genaueres bekannt. Ein Urteil über seine praktische Mitarbeit an der Sammlung von 1544 läßt sich also nicht abgeben. Da Rhaw damals schon als sehr leidender Mann geschildert wird, ist sie nicht eben wahrscheinlich. Im übrigen gehören die anonymen Stücke ihrem Stil nach sicher mindestens zwei verschiedenen Komponisten an. Nahe läge die Annahme einer Mitarbeit Walthers, die freilich ebensowenig bewiesen wie bestritten werden kann, da angesichts der traditionellen Haltung des Liedsatzes Zuteilungen aus rein stilistischen Gründen immer unsicher bleiben.



16. Georg Rhaw im Alter von 54 Jahren. Holzschnitt in mehreren seiner Druckwerke.

Die umfangreiche Sammlung zeigt ebenso sehr die Beharrlichkeit des deutschen Liedstils wie die umwälzenden fremden Einwirkungen, denen er im zweiten Viertel des 16. Jahrhunderts ausgesetzt ist. Ein Satz wie Stoltzers altertümliches „O Gott Vater“ hält sich ganz im polyphonen Typus mit Tenor-cantus firmus und relativ freier, fließender Linienbewegung der Gegenstimmen. Desselben Meisters (textloses) „In Gottes Namen“ mit Melodie im Alt ist aufgelockerter, pausenreicher im Satz, schärfer durch Kadenzen und Imitationen gegliedert. Und mit einem Satz wie „Christ ist erstanden“ erweist sich der älteste Meister der Sammlung als einer der jugendlichsten: der Satz ist fast durchimitiert, zeigt weitgehende Koordination der Stimmen, die nur gelegentlich durch freiströmende Gegenmotive durchbrochen wird, und eine erstaunlich präzise Knappheit der Diktion. Wie viele Kompositionen Stoltzers (dessen Stil bisher noch nicht untersucht ist) weist dieses Stück auf recht enge stilistische Beziehungen zur Josquingruppe. Das gilt insbesondere auch für eines der wenigen Stücke in Rhaws Sammlung, die nicht Lieder sind, für Stoltzers Psalm 13 „Herr, wie lang willst du mein so gar ver-

gessen“, eine 5stimmige Arbeit über den Lutherschen Psalmtext, die in die obenerwähnte Tätigkeit des Meisters auf diesem Gebiet gehört.

Senfl liefert mit Sätzen wie „O allmächtiger Gott“, „Ewiger Gott, aus des Gebot“ Beiträge zum alten polyphonen und linearen Typus. Halb weltliche Stücke wie sein berühmtes „Der ehlich Stand“ und „Mein freundlichs B“ ergänzen das Bild nur wenig, und sein merkwürdigerweise nur in einer Nebenstimme textiertes, wohl als rein instrumentales „Carmen“ zu bewertendes „Also heilig ist der Tag“ zu 6 Stimmen, hält sich ebenfalls im alten Stil. Dahin gehört auch das Choralquodlibet „Christ ist erstanden“ zu 6 Stimmen, das in den 3 Mittelstimmen drei verschiedene Melodien mit drei verschiedenen Textvarianten des Liedes behandelt, die durch verhältnismäßig unabhängige Bewegung der 3 Ausdenstimmen zusammengehalten werden. Ein Stück, das rein den Kantionalstil verträte, wie sein Satz „Mag ich Unglück nicht widerstahn“ bei Forster 1549, hat Senfl zur Rhawischen Sammlung nicht beige-steuert. Seine bedeutendsten Beiträge liegen auf einem anderen Gebiet, wo durch Berührung des traditionellen Liedsatzes mit der Formenwelt des niederländischen Renaissancestils ein Typus entsteht, der in seinen Konsequenzen zu einer relativ frei behandelten Choral-motette führt. Die Berührung der beiden Stile zeigt schön der 5stimmige Satz „Gelobet seist du, Christe“, der die Liedmelodie als intakten cantus firmus im Tenor führt, diesen aber immer durch ein stark imitatives Gewebe der beiden Unterstimmen umkleidet und begleitet, so daß sich ein cantus firmus-Komplex bildet, der in Gegensatz zu den freiströmenden beiden Oberstimmen tritt. Und da die Liedzeilen durch reichliche Pausen getrennt sind, ergibt sich der Gesamteindruck einer Architektur von Pfeilergruppen, über die das freie Linienspiel dahinströmt, der Eindruck bewußter, individueller Gliederung. Ein Gestaltwille tritt zutage, der mit den Mitteln der Chorspaltung und Paarigkeit ein statisches Gegengewicht gegen den Dynamismus der ziellos fließenden Oberstimmen schafft. In diesen Zusammenhang gehört auch etwa „O Herre Gott, begnade mich“ mit seiner Diskantmelodie. Ganz klar aber wird die Richtung zur Choral-motette in dem prachtvollen Satz „Da Jakob nun das Kleid ansah“, dem gewichtigsten Beitrag Senfls zu Rhaws Sammlung. Hier hat der cantus firmus jeden konstruktiven Wert verloren und bildet nur das allgemeine melodische Schema. Die Liedmelodie geht völlig in der freigestalteten Architektonik des Satzes auf, die mit Gruppen-bildungen, tektonischen Kontrasten, mit Spaltung in Duos, die zur nachfolgenden Vierstimmigkeit kontra-stieren, mit Symmetrien (dreigliedriger Aufbau), mit Wechsel von bewegten Linien, kurzen deklamatorischen Motiven und Akkordsäulen, Kadenz- und Zäsurbildungen alle Mittel der Josquinschen Motette auf das Lied überträgt. Ja, es kommt sogar ein dem Liedsatz sonst ganz fremder Zug hinzu: diese Mittel werden unmiß-verständlich in den Dienst des Wortvortrags gestellt, sie sollen einzelne Glieder der Sprache bedeutungs-voll deklamieren und unterstreichen: „Schmerzen“, „Leide“, „fahren von dieser Erden“; Rufe werden in Akkorden ausgedrückt: „O weh“, „O Joseph“; wichtige Worte („Mein lieber Sohn“, „und sein Kleid“) werden in einer syllabischen Motivik vorgetragen, die schon auf Lasso vorausweist (Beisp. 10).

Ein solches bewußtes Gestalten um eines bestimmten künstlerischen Eindruckes willen wird geschichtlicher Ansatzpunkt und entscheidendes Merkmal für die gesamte spätere Choralmotette. Nicht als „Durchbruch der Persönlichkeit“ freilich ist eine solche Gestaltung aufzufassen, wohl aber als eine Individualisierung, eine Betonung des Einmaligen im Gegenstand durch eine einmalige, selbstgesetzliche Formulierung. Die Loslösung vom Konstruktivismus und Ornamentcharakter des älteren Liedsatzes erfolgt zugunsten einer aus der Eigengesetzlichkeit des Stoffes entspringenden selbstwertigen Individualgestaltung. Der Setzer wird zum individuellen Gestalter. 50 Jahre früher schon hatte sich in den Motetten des mittleren

Beispiel 10

Ludwig Senfl

Da Ja - kob nu das Kleid an - sah, da Ja - kob nu das Kleid an - sah, da Ja - kob nu das Kleid an - sah, da Ja - kob nu das Kleid an - sah,

Mit großem Schmer - zen er da

Mit großem Schmer - zen er da

Mit großem Schmer - zen er da

Mit großem Schmer - zen er da

sprach: O weh der gro - Ben Not, Mein u.s.w.

sprach: O weh der gro - Ben Not, Mein u.s.w.

sprach: O weh der gro - Ben Not, Mein u.s.w.

sprach: O weh der gro - Ben Not, Mein

Altus
Denn ich vor Lei - de muß er-ster-ben u.s.w.

Bassus
Denn ich vor Lei - de muß er-ster-ben

und traurig fah - ren von die - ser Er - den.

und traurig fah - ren von die - ser Er - den, die - ser Er - den.

und traurig fah - ren von die - ser Er - den.

und traurig fah - ren von die - ser Er - den.

Bl. 5

Josquin (im Gegensatz zur Abhängigkeit der Gestalt von außermusikalischen Faktoren in der älteren Epoche) der renaissance-ästhetische Grundsatz der Gestaltautonomie des musikalischen Kunstwerks manifestiert. Der Konservatismus des Liedsatzes und die nationale Eigenart des deutschen Stils lassen erst hier bei Senfl Ähnliches zum Durchbruch kommen.

An der Frage: konstruktivistischer Traditionalismus oder gestaltautonomer Individualismus scheiden sich -- wie in der gesamten deutschen Musik der Zeit -- auch in Rhaws Sammlung die Geister. Am stärksten

neigt Balth. Resinarius nach der Seite des überkommenen Stils und zum ersten Typus Walthers. Einige Sätze von ihm („Nun komm, der Heiden Heiland“, „Komm Gott Schöpfer, heiliger Geist“ u. a.) zeigen den alten linearen Stil mit Tenor-cantus firmus in einer verhältnismäßig gedrängten, sich dem Kantionalsatz zuneigenden Form, welch letzterer auch ganz rein („Jesus Christus, unser Heiland, der von uns“) vertreten ist. Mit Vorliebe verleiht Resinarius dem traditionellen Typus einen besonderen Reiz dadurch, daß er nur Alt und Baß ganz frei strömen läßt, die Liedmelodie im Tenor durch ganz sparsame Melismen etwas auslockert und den Diskant in ein loses Imitationsverhältnis zum Tenor setzt, so daß die Stimmen sich kreuzweise entsprechen („Christ lag in Todesbanden“, „Christum wir wollen loben schon“ u. a.). Die dadurch entstehende annähernde Koordination zweier Stimmen führt dann einerseits zum wandernden cantus firmus wie in „Es wollt uns Gott gnädig sein“ oder zu breit ausgeführten Sätzen wie „Komm heiliger Geist, Herre Gott“, die unter figurativer und imitativer Auflösung des cantus firmus eine allgemeine Koordination und fast eine Annäherung an die Choralmotette bewirken. Am nächsten der Choralmotette kommt Resinarius in seinem schön gegliederten und intensiven Satze „Mitten wir im Leben sind“, der mit seinem parallelismus membrorum, seinen Kontrasten und seiner durchgehenden Koordination die Grenze des deutschen Liedstils streift. Die Stärke des Meisters aber liegt nicht hier, sondern da, wo er im freien Linienenspiel seine polyphone Phantasie ungehindert entfalten kann: in seinem vierteiligen Satze über „Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort“ läßt er die Liedmelodie strophenweise vom Tenor in den Diskant, dann in den Baß und endlich wieder in den Diskant wandern, während die übrigen Stimmen dazu in genial großzügigem Linienstrom, selten durch imitative Anklänge gebunden, „mit Jauchzen ringsumher spielen, die Weise wunderbarlich zieren, und sich gleich Herzen und lieblich umfassen“ (Luther). Selbst die Strophengrenze wird gelegentlich von dem fließenden Element überströmt, und nur einmal erfolgt, bedeutungsvoll, eine akkordische Zusammenfassung: „gib dein Volk einerlei Sinn“. Endlich findet sich von Resinarius, wie von Stoltzer, eine Komposition eines Lutherischen Psalmtextes (Ps. 111).

Auch Ducis wurzelt im älteren deutschen Stil, der ihn nahe mit Resinarius verbindet, zumal auch bei ihm jene Diskant-Tenor-Orientierung hervortritt, die für den böhmischen Meister erwähnt wurde („Erbarm dich mein, o Herre Gott“). Eine wichtige Eigenart tritt bei ihm hervor: in Stücken des linear-polyphonen Typus löst er die Tenormelodie melismatisch auf und schafft so fast eine Sonderform, die unter Beibehaltung der alten Technik und auf dem Boden des alten konstruktivistischen Gestaltungsprinzips eine figurative Koordination der Stimmen erreicht („Wohl dem, der in Gottes Furchte steht“). Diese Tendenz geht so weit, daß ganze freie Melodiegruppen in den cantus firmus eingeschoben werden („Erbarm dich mein, o Herre Gott“). Aus diesem Bestreben nach allgemeiner Koordination erwächst seltsamerweise von einer ganz anderen Seite her eine Annäherung an den Typus von Senfls Choralmotette, wenn die Koordinierung nicht durch melismatische Durchbrechung und Streckung des cantus firmus, sondern durch Pausierung der anderen Stimmen erzielt wird („Aus tiefer Not“, „Ich gläub und darum rede ich“) — scheinmotettische Sätze auf konstruktivistischer Basis, scheinindividuelle Gestaltungen in traditionalistischem Geiste. Ganz aus der Art geschlagen (und darum nur mit Bedenken für Ducis in Anspruch zu nehmen) ist der Satz „Nun freut euch, lieben Christen gmein“, in dem jede Liedzeile vom Tenor solo vorgesungen und dann akkordisch (aber nur unter schwachem Anklingen der Melodie) vom Chor wiederholt wird. Für diese — einer späteren Zeit sehr geläufige — responsorische Praxis ist dies das einzige Beispiel bei Rhaw.

Im Gegensatz zu diesen Meistern läßt Sixt Dietrich eine Neigung zu einem gedrängten, weniger phantastischen und entschieden moderneren Stil erkennen. Reinsten Kantionaltypus zeigen seine Sätze „Es ist das Heil“ und „Aus tiefer Not“. Sätze jedoch mit bewegteren Außenstimmen wie „Ach höchster Gott“, „O barmherziger Gott“, oder sein deutsches Sanctus und Benedictus auf den vielleicht von N. Decius stammenden Text „Heilig ist Gott der Vater“ machen trotz oder gerade wegen ihrer äußerlichen Ähnlichkeit mit dem linearen Typus den Abstand evident: sie sind im Grunde kompakt akkordisch, statisch wie Kantionalsätze empfunden und lockern deren Starrheit in einen nur scheinpolyphonen Bewegungsschwung der Außenstimmen auf, womit sie eine später etwa bei Joh. Eccard zum Prinzip erhobene und dort nur durch die Verlegung der Melodie in den Diskant unterschiedene Praxis vorwegnehmen. Auch sonst zeigen Dietrichs Liedbearbeitungen erstaunliche „Vorgriffe“: sein 6teiliges „Vater unser im Himmelreich“ zu 3-5 Stimmen bearbeitet in jedem Teil die vollständige Melodie als Tenor-cantus firmus, legt aber im Baß je eine Zeile der 6zeiligen ersten Textstrophe zugrunde, so daß während des ganzen ersten Teils der Baß in steten Wiederholungen die 1. Zeile singt „Vater unser im Himmelreich“, im 2. Teil die 2. Zeile „der du uns alle heißest gleich“ usw.; damit nimmt Dietrich eine Erfindung vorweg, die M. Praetorius im 9. Teil seiner „Musae Sioniae“ erneut macht und nicht ohne Selbstbewußtsein als die seinige pro-

klamiert. Auch sonst ist dieses 6teilige Werk in vieler Hinsicht von Wichtigkeit; es macht die Nähe der Orgelkunst deutlich fühlbar und weist auf die Praxis der Alternatimausführung hin, von der weiter unten zu sprechen sein wird.

Ist der Deutsche Dietrich als Repräsentant einer neuen Richtung schon mit Entschiedenheit zu charakterisieren, so führen die Beiträge von Arnold von Bruck, dessen Herkunft unbekannt ist, noch einen Schritt weiter. Stilistisch betrachtet weisen sie auf einen Niederländer hin, wodurch die neuerdings wieder hervortretende (Moser) Annahme, daß „Bruck“ eine süddeutsche Umschrift von „Brügge“ sei, eine Stütze erhält (Wiener Archivquellen sprechen aber dagegen). Zwar tritt der Meister mehrfach mit Sätzen hervor, die den cantus firmus stark melismieren und mit Einschüben durchsetzen, ihn damit den Außenstimmen angleichen und so an Ducis erinnern, doch weist schon die durchgängige Imitationstechnik diese Stücke in eine andere Linie („Christ lag in Todesbanden“, „Komm heiliger Geist“, „Mitten wir im Leben sind“). Es fällt auf, daß die hierhin gehörenden Arbeiten großenteils die schon 1534 bei Ott erschienenen sind. Eine ganze Reihe der Sätze bei Rhaw dagegen erweist sich eindeutig als zur Gattung der Choral-motette gehörig, indem die Liedmelodie in die cantus firmus-freie Durchimitation aufgelöst wird — höchstens kann hier und da wandernder cantus firmus angenommen werden — und die individuelle Gestaltungsweise des niederländischen Motettenstils dem Satz das Gesetz seiner Form gibt („Christ ist erstanden“, beide Sätze über „Christ der ist erstanden“). Für diese Kompositionen liegt hier einmal der selten günstige Fall vor, daß sich der Zusammenhang ganz evident machen läßt: mit seinen drei lateinischen Motetten für vier hohe Stimmen („Pater noster“, „Ave Maria“, „Da pacem“) steht Arnold ganz im Gefolge der Josquinschule.

Den letzten Schritt in dieser Richtung tut der ja auch persönlich am weitesten außenstehende Meister der Rhaw'schen Sammlung, Lupus Hellinck, mit einer völligen Austilgung des traditionalistisch-konstruktiven Stils: das Lied wird genau in der gleichen Weise behandelt wie der gregorianische Gesang in der lateinischen Kirchenmusik, die gegebene Melodie wird Objekt der frei und eigengesetzlich gestaltenden Künstlerindividualität („Christ lag in Todesbanden“, „Mit Fried und Freud“, „Durch Adams Fall“, ganz besonders charakteristisch: „Mensch, willst du leben seliglich“ und „An Wasserflüssen Babylon“): Wie stark das Gesetz der Architektonik im Ganzen sowohl als das der Einzelbehandlung der Glieder ein selbstgegebenes ist, beweisen die vielen Wiederholungen von Melodieteilen, beweist der absichtsvolle Reichtum an Sukzessivkontrasten, die zur Herbeiführung einer Gleichgewichtigkeit der Struktur ebenso wie zur rhetorischen Stützung der Sprache dienen. Von personalistischer Affekthaltigkeit ist dieser Stil naturgemäß noch weit entfernt, aber die individualistische Autonomie ist nicht mehr zu verkennen; sie bedeutet in diesem Falle das Ende eines spezifischen Satzstils für das deutsche Lied. Nicht alle Stücke Hellincks sind sich darin gleich, wenn auch die meisten. Manchmal sind Einwirkungen des deutschen Liedstils unverkennbar („Wohl dem, der in Gottes Furchten steht“, „Aus tiefer Not“), aber stets fällt Hellinck in seine typische Haltung bald zurück.

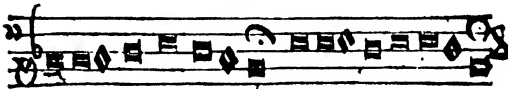
Zu dem Bilde, das die Werke der Großen ergeben, tragen die Kleinmeister nicht viel Charakteristisches bei. Mahus Stücke wechseln im Stil zwischen Resinarius und Arnold von Bruck; sein „Christ ist erstanden“ für fünf tiefe Stimmen ist ein besonders glücklicher Wurf. Voglhuber („Aus tiefer Not“) und Wolf Heinz („Nun bitten wir“) fallen durch das „organistische Reißwerk“, d. h. durch die instrumentalistische Skalenfiguration ihrer Außenstimmen auf. Huldreich Brätel vertritt den linearen deutschen Typus mit Tenormelodie in einem Musterbeispiel („Der höchste Schatz“), Joh. Stahl bringt ähnlich einen fünfstimmigen Satz mit cantus firmus im Kanon der beiden Mittelstimmen über „Nun laßt uns den Leib begraben“, womit das Lied zum erstenmal mit seiner später feststehenden, vielleicht von Stahl selbst stammenden Melodie erscheint, und auch Virgilius Hauck hält sich mit seinem Choral-quodlibet, das mit dem „Wir glauben“ in zwei Mittelstimmen das „Vater unser“ verkoppelt, ganz im alten Typus. Auffallend ist, daß Georg Forster, der jüngste Mitarbeiter, der als Wittenberger Student schon in jungen Jahren Fühlung mit den Lutherkreisen gewann, sich in seinen Sätzen kaum von denen der älteren Meister unterscheidet und sich von dem in seiner eigenen berühmten Liedersammlung so verbreiteten jüngeren Liedstil weit entfernt hält. Martin Agricola steuert einige schlichte, aber nicht bedeutende Sätze bei; Joh. Weinmanns „Vater unser im Himmelreich“ mit seiner Diskantmelodie ist ein verhältnismäßig fortschrittliches Stück.

Das schon berührte Problem der Anonymi in Rhaw's Sammlung ist besonders deshalb von Interesse, weil eine ganze Gruppe von Sätzen (es sind lauter Weihnachtslieder, und vielleicht spricht da eine Art „Gattungsstil“ mit) den sonst bei Rhaw noch ganz fehlenden Typus des allerschlichsten Kantionalsatzes mit Diskantmelodie vertritt, also höchstwahrscheinlich einem einzigen Meister zugehört, der nicht weit

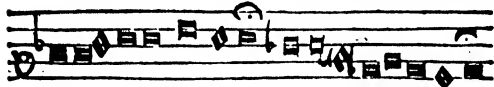
HYMNVS AD GALLICANTVM.

ODE Monocolos metrum Iambicum, Dimetrum, Anacilochium, acatalecticum, locis imparibus Spondeum, et nonnunquam Anapestum, sed raro dactylum aut tribrachyn: paribus uero recipit Iambum, aut pro hoc aliquando Pyrrichium et interdum tribrachyn, in hunc fere modum.

DISCANTVS.



Ales di e i nunciu, Lucē propinquā precinit,

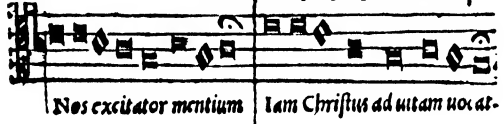


Nos excitator mentium Iam Christus ad uitam uocat.

TENOR.

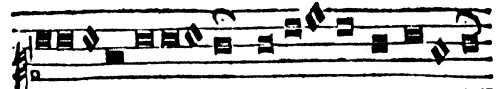


Ales di e i nunciu, Lucē propinquā precinit,

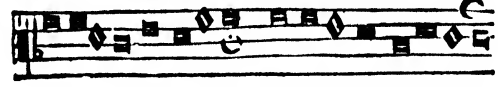


Nos excitator mentium Iam Christus ad uitam uocat.

ALTVS.



Ales di e i nunciu, Lucem propinquam precinit,

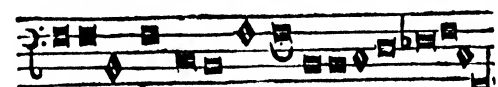


Nos excitator mentium Iam Christus ad uitam uocat.

BASSVS.



Ales di e i nunciu, Lucem propinquā precinit,



Nos excitator mentium Iam Christus ad uitam uocat.

Per Sebast. Forster.

A 4

17. Melodiae Prudentianae von Seb. Forster und Luc. Hordisch, Leipzig 1533, Seite 5 - 6. Das oben beschriebene Metrum ist genau in musikalische Notenwerte für 4 Stimmen übertragen (Odenstil).

von Joh. Walther zu suchen ist, während einige andere deutlich dem Stil Hellincks nahestehen, wie die anonyme Vater unser-Paraphrase (derselbe Text in Hellincks Komposition geht unmittelbar vorher) oder „Jesaja dem Propheten“. Fast alle anonymen Sätze gehören zu den entwicklungsgeschichtlich am weitesten fortgeschrittenen der Sammlung.

Die zentrale geschichtliche Bedeutung der großen Liedersammlung von Rhaw liegt darin, daß sie den hauptsächlichsten damaligen Bestand an evangelischen Liedern in den verschiedensten Bearbeitungen von den besten Meistern der Zeit bringt und daß diese Arbeiten sich so gänzlich von Schablone und Experiment freihalten, daß das Werk damit zu einem ausgezeichneten Spiegel des deutschen Liedstils in seiner kritischsten Zeit wird. Die verschiedenen Strömungen, die hier auf den traditionellen Stilbestand einwirken, ihn umformend oder ihn ganz auflösend, sind ja eben die bewegenden Kräfte der gesamten europäischen Musik dieser regsamen und an grundsätzlichen Umstellungen reichen Epoche. Vom rationalistisch formbeschränkten Odensatz der Humanisten über die rhetorisch-architektonische Kunst autonomer Gestaltung Josquins bis zu den Nachklängen eines spätgotisch-phantastischen Mystizismus sind alle Triebkräfte in diesen Liedsätzen am Werke. Entscheidend ist, daß keine davon dominiert, keine Form „endgültig“ wird, sondern die Buntheit des aktuellen Musiklebens ungedämpft dieser kirchlichen Sammlung ihren Glanz verleiht.

Insofern nimmt die 4 Jahre vor Rhaws Werk (1540) erschienene Sammlung „Concentus novi“ von Joh. Kugelman trotz der unzweifelhaft hohen Qualität ihrer Sätze geschichtlich

TENOR

CONCENTVS NOVI.

TRIVM VOCVM,

Ecclesiarum usui in Prussia precipue accomodati.

IOANNE KUGELMANNO, Tubicini Symphoniarū auctore.

**Neues Gesang mit Dreyen Stimmen/
Den Kirchen vñ Schülen zu nutz/ newlich in Preußen
durch Joannem Kugelmann Gesezt.**

Item Etliche Bruck mit Acht/ Dachs/ Fünf und Vier Stimmen hinzú gethan.

Getruckt zu Augspurg/ durch Melchior Zeisigstein.

18. Joh. Kugelman, Concentus novi, Augsburg 1540.
Titel der Tenorstimme.

eine viel geringere Bedeutung in Anspruch. In ihrem ersten, durchweg dreistimmigen Teil, stehen 26 Choralbearbeitungen von Kugelman selbst. Kugelman entstammt seiner künstlerischen Herkunft nach wie so viele der evangelischen Musiker der Kapelle Maximilians I. (er war 1519 Hoftrumpeter in Innsbruck) und wurde später der leitende Musiker am Hofe jenes Herzogs Albrecht von Preußen, der mit Luther korrespondierte, für den Stoltzer seine Psalmen schrieb und der die hochbedeutende Musiksammlung anlegte, die noch heute einen Schatz der Königsberger

Bibliothek bildet. Kugelman galt lange als Erfinder der allbekannten Melodie zu „Nun lob mein Seel den Herren“, die in seinen „Concentus“ mit nicht weniger als vier Sätzen vertreten ist.

In allen seinen dreistimmigen Arbeiten zeigt Kugelman einen recht fortschrittlichen Stil: die Stimmen verlaufen in gedrängten, rasch einander folgenden Imitationen, fast alles ist syllabisch behandelt, die Melodien liegen oft in der Oberstimme. Vom linearen deutschen Liedstil, wie er sich sonst mit Vorliebe in Bicinen und Tricinen der Zeit (so in Rhaws ganzer Biciniensammlung von 1545) ausbreitet, ist Kugelman weit entfernt. Zusammenhänge mit der Heidelberger Liederschule anzunehmen liegt nahe. Ein Satz dagegen wie die funfstimmige Bearbeitung von „Nun lob mein Seel“ bleibt im Fahrwasser etwa des ersten Walther'schen Typus, ohne jedoch annähernd Walther's Qualität zu erreichen: man hat das Gefühl, daß dies nicht Kugelmans eigentliche Sphäre ist; er erschöpft sich in stehenden Formeln, und der schlichten Durchsichtigkeit seines dreistimmigen Stils tritt hier eine wirre Unklarheit gegenüber, an der jedoch als besonderer Zug die Neigung auffällt, die Stimmen über fester akkordischer Basis in gedrängter Kürze lebhaft scheinpolyphon zu bewegen, und es liegt nahe anzunehmen, daß Kugelmans größter, wenngleich viel späterer Amtsnachfolger in Königsberg, Joh. Eccard, von hier eine Anregung empfangen hat. Außer Kugelman selbst sind einige andere Meister in den „Concentus“ vertreten: Stoltzer mit dem 13. Psalm, der auch in Rhaws Sammlung steht, der Kasseler Hofkapellmeister Joh. Heugel mit einem sechsstimmigen Psalm und Liedsätzen, Valentin Schnellinger, Jörg Plankenmüller und Incerti. Unter diesen hebt sich der Anonymus heraus, von dem die Messe für drei gleiche Stimmen am Schluß des ersten Teiles stammt, ein Werk von hohem Rang, das Spuren niederländischer cantus firmus-Technik mit sehr lockerem, klangschon durchimitierten Satz verbindet. Auch Kugelman selbst hat zwei Messen beige-steuert, dazu ein Magnifikat und andere liturgische Stücke.

Bilden die „Concentus“ von Joh. Kugelman also auch bei weitem kein so überragendes Dokument wie die Sammlung von Rhaw, so zeigen sie doch den guten Gebrauchsdurchschnitt der Zeit und sind deshalb geschichtlich instruktiv. Wie Rhaw wendet Kugelman sich an die „gemeinen Schulen, die nur wenige Schüler haben“, und er will diesen Musik bieten, die auch „von nicht gebildeten Sängern“ ausgeführt werden kann. Fast überall tritt in den Liedersammlungen der Zeit dieser pädagogische Gedanke Luthers in den Vordergrund. Inhaltlich sowohl als stilistisch tragen sie jedoch meist nichts wesentlich Neues zu dem bisher von der evangelischen Liedbearbeitung der Zeit gewonnenen Bilde bei. Valentin Trillers oben schon als Quelle für den Liederbestand gewürdigtes „Schlesisches Singbüchlein“ von 1555 ist bisher noch nicht genügend erschlossen, um ihm einen Platz in der Geschichte der Liedpolyphonie zuweisen zu können; soweit es überhaupt Mehrstimmigkeit verwendet, scheint es sich auf eine Art Odenstil (2—3stimmig Note gegen Note) zu beschränken. Diejenigen Samm-

lungen, die weltliche und geistliche Lieder gemischt enthalten, wie Joh. Ott 1534 und 1544, Paul Kugelmann (Johanns Bruder) 1558, ja selbst der sonst so ganz anders gerichtete Scandellus in seinen Liederbüchern von 1568, 1570 und 1575, die zum Teil schon einer neuen musikgeschichtlichen Epoche angehören, zeigen sich in ihren geistlichen Liedsätzen gern retrospektiv. Lassos erste deutsche Lieder von 1567 gehören bereits völlig einer neuen Ära des Liedstils an, aber ein Jahr vorher entsteht dem evangelischen Liedsatz des Reformationszeitalters noch einmal ein besonders starker Vertreter in dem niederländischen Nachfolger Walthers im sächsischen Hofkapellmeisteramt, Matthäus Le Maistre, der wahrscheinlich aus der bayrischen Hofkapelle kam und unter Übertritt zum Protestantismus 1554 die Kapellmeisterstelle in Dresden übernahm. Da er bereits 1567 in den Ruhestand versetzt wurde, muß er damals schon bei Jahren gewesen sein. Le Maistre veröffentlichte 1566 seine „Geistlichen und weltlichen teutschen Gesänge zu 4—5 Stimmen“ (in Wirklichkeit bis zu 7 Stimmen) und in seinem Todesjahr 1577 ein zweites Liedwerk „Schöne und auserlesene teutsche und lateinische geistliche Gesänge zu 3 Stimmen“; das erstere Werk enthält nicht weniger als 70 geistliche neben 22 weltlichen, das letztere 70 deutsche und 4 lateinische geistliche Sätze. Offensichtlich auf Walther gestützt, verwendet Le Maistre den ganzen dort vorhandenen Liederbestand der evangelischen Kirche, wozu Lieder von Selnekker (der damals Hofprediger in Dresden war und später als „Kryptocalvinist“ vertrieben wurde), Paul Eber, Wolfgang Dachstein, Lieder der böhmischen Brüder u. a. treten. In dem Werk von 1566 steht auch eine besonders bemerkenswerte Komposition des Psalms „Herr, du bist unsere Zuflucht“ zu 5—6 Stimmen, die den Psalmtext mit einem Lied kombiniert und so ein Frühbeispiel jener bekannten, vom späteren 17. Jahrhundert an stehend gewordenen Gattung von „Choralmotetten“ mit kombinierten Texten darstellt; zwei weitere motettisch behandelte Psalmen und eine Durchkomposition des Dekalogs mit der Liedintonation „Dies sind die heiligen zehen Gebot“ kommen als besonders interessante Stücke hinzu.



**AVGVSTÆ VINDELICORVM,
Melchior Krieslein Excudebat, An. XL.**

19. Joh. Kugelmann, *Concentus novi*, Augsburg 1540, Druckermarken.

Le Maistres Stil ist — seiner wahrscheinlichen Altersschicht entsprechend — für die Erscheinungszeit seiner Sätze verhältnismäßig konservativ. Der cantus firmus-Satz spielt in der Sammlung von 1566 eine führende Rolle. Zwar gibt es eine Reihe Stücke in ganz schlichtem oder auch etwas aufgelockertem Kantionaltypus, wie die beiden Sätze über „Allmächtiger, gütiger Gott“, das eine Mal mit c. f. im Diskant, das andere Mal mit c. f. im Tenor, „Aus tiefer Not“, „Allein zu dir, Herr Jesu Christ“, „Hör Menschenkind“, aber im übrigen zieht Le Maistre den alten deutschen Liedsatztypus mit Kontrast zwischen cantus firmus und freibewegten, nur akzessorisch imitierenden Gegenstimmen vor. Walther, Senfl, Resinarius stehen nahe; sicher dürfte Le Maistre Rhaws Sammlung von 1544 gekannt haben. Nicht selten benutzt er sogar noch die alte Technik, den cantus firmus kanonisch zu verdoppeln, so in „Mensch willst du leben seliglich“ oder „Herr Jesu Christe, Gottes Sohn“, wobei die freien Stimmen zwar teils an die Choralmelodie angelehnt, teils aber auch ganz selbständig behandelt sind. Eine Übergangserscheinung zwischen den gegensätzlichen Typen bildet etwa „Ein feste Burg“, das keine ganz reine cantus firmus-Komposition darstellt, sondern die Melodie bruchstückweise im Diskant in freikanonischer Nachahmung mit der Quinta Vox führt, vergleichbar etwa den Sätzen von Resinarius bei Rhaw. Die selbständige motettische Choralbearbeitung im Stile Hellincks oder in der Art von Senfls „Da Jakob nun das Kleid ansah“ fehlt 1566 bei Le Maistre völlig. Dagegen neigen die dreistimmigen Sätze von 1577 einer wesentlich moderneren, dem Stil der Heidelberger Schule sowie Lassos und den Sätzen Kugelmanns nahestehenden Behandlung

zu. Sie lösen entweder den Choral thematisch auf und führen ihn in kurzgliedrigen, ziemlich syllabischen und mit wenigen stereotypen Figuren durchsetzten Imitationen durch die völlig koordinierten Stimmen („Aus tiefer Not, o treuer Gott“), oder sie lassen in einer Stimme den intakten *cantus firmus* vortragen, während die beiden anderen ein ziemlich figurenreiches, aber zeilenweise imitierendes Spiel mit der Choralmelodie treiben („Ein feste Burg“). Beide Arten zeigen Le Maistre in demjenigen Übergangszustand, der um diese Zeit das gesamte deutsche Lied auszeichnet; es folgt teils noch den alten spezifisch deutschen Liedprinzipien, teils ist es bereits durch die spätniederländische, im Kreise um Lasso wurzelnde Satztechnik berührt, die in der folgenden Epoche der evangelischen Kirchenmusik einen ganz neuen Liedtypus heraufzuführen berufen war. Durchgehends aber zeigt sich Le Maistre nicht nur als „tüchtigen Durchschnitt“, sondern als durchaus eigenartigen, dabei fest in der Tradition wurzelnden Musiker, der seine Aufgabe jedesmal auf eine andere und immer interessante Weise aufzufassen weiß. Winterfelds kühle Behandlung wirft zu Unrecht noch heute ihren Schatten auf diesen kräftigen Nachzügler der Meister um Rhaw, den man wieder für die praktische Kirchenmusikarbeit nutzbar machen sollte.

Le Maistres Werk von 1577 wendet sich wie so viele der genannten an die Jugend. Daraus erklärt sich das Vorhandensein lateinischer Texte, daraus erklärt sich aber auch das (wohl erstmalige) Vorkommen einer Seltsamkeit, die in der Folge Verbreitung fand; die Schlußnummer bildet ein Stück mit dem Text:

„Si mundus hic daemonibus	Princeps mundi superbiat,
Scateret sicut vermibus,	Ringatur ac insaniat,
Nil timeremus anxie,	Nocere nescit nebulo,
Vincemus tandem strenue,	Cum victus sit vel verbulo.“

Das ist nichts anderes als eine lateinische Übersetzung der 3. Strophe von Luthers „Ein feste Burg“:

„Und wenn die Welt voll Teufel wär	Wie saur er sich stellt,
Und wollt uns gar verschlingen,	Tut er uns doch nicht,
So fürchten wir uns nicht so sehr,	Das macht, er ist gericht't,
Es muß uns doch gelingen.	Ein Wörtlein kann ihn fällen.“
Der Fürst dieser Welt,	

Von solchen „Relatinisierungen“ wird später zu sprechen sein. Sie weisen in die gleiche Richtung wie das Vordringen der lateinischen Motette in der evangelischen Kirchenmusik schlechthin und gehören in eine Rubrik mit den vielen Klagen, die in den 1560er und 1570er Jahren über das Versanden des Gemeindegesanges und das Überwiegen der Kunstmusik laut werden. Le Maistre komponiert den Text so, als ob er seinen Zusammenhang mit dem Liede gar nicht konnte, als freien, motettenartigen Satz. Diese modische „Verbildung“ des lutherischen Liedgedankens ins Humanistisch-Schulmeisterliche ist recht bezeichnend für den Charakter dieser Jahre, in denen das Reformationszeitalter der Musik zu Ende geht und von neuen Bestrebungen abgelöst wird.

Obwohl nicht eigentlich zum Liede gehörig, kann ein anderes Werk Le Maistres schon hier genannt werden, seine „*Catechesis numeris musicis inclusa et ad puerorum captum accomodata*“, d. h. „Katechismus in musikalischer, dem Verständnis der Kinder angepaßter Komposition“. Als Vertreter des Schulungsgedankens steht das Werk den Liedersammlungen nahe. Auch hier eine Latinisierung: Luthers Katechismus in lateinischer Sprache. Die fünf Hauptstücke erscheinen in einfachstem dreistimmigem Satz Note gegen Note, dazu treten zwei Tischsegen, bei denen je zwei Stimmen im strengen Kanon verlaufen, während die dritte selbständig geführt ist. Das Werkchen ist deswegen so bezeichnend, weil es den pädagogischen lutherischen Absichten dienen will und dafür einmal die Mittel des sprachgebundenen, schlichten homophon-homorhythmischen Odenstils, also einer spezifisch humanistischen Musikrichtung, und einmal den Kanon, also ein Stilmittel aus ältester niederländischer Überlieferung ins Feld führt. Bündiger kann Le Maistres musikgeschichtliche Stellung nicht charakterisiert werden.

Der Kreis der mehrstimmigen Liedbearbeitungen, die nach ihrem Stil und dem in ihm zum Ausdruck gelangenden Haltung gegenüber der Lehre, dem im Liede eingeschlossenen Wort, als „Liedsätze des Reformationszeitalters“ betrachtet werden können, ist damit abgeschlossen. Innerstes Wesen dieses Stils ist die Stellung des Musikers zur Aufgabe als eines Dieners am Wort. Das Lied ist in Wort und Weise liturgisches Gut und somit sakrosankt. Der Musiker behandelt die Liedweise, die ihm Träger des göttlichen Inhalts ist, entweder als

feststehendes Gerüst, das er ornamentiert (der Fall des spätgotischen deutschen Liedprinzips) oder aber als an sich unantastbares Material, das er ordnet, und das er nach autonomen ästhetischen Gesetzen zum in sich ruhenden Kunstwerk ausgestaltet (renaissancemäßiges, vom niederländischen Motettenstil beeinflusstes Prinzip). In beiden Fällen aber, und das ist das Wichtige, bleibt das Lied in seinem Grundbestand unangetastet. Es steht dem Musiker nicht an, den in Wort und Weise niedergelegten Inhalt zu interpretieren. Er ist nicht Prediger, sondern ein Anbeter unter anderen, sein Werk repräsentiert das ideale Verhältnis der Gemeinde zum Wort. Wie bei den Musikern, so tritt bei den Dichtern etwa um 1570 eine Wandlung in diesem grundlegenden Verhältnis zur Aufgabe ein: langsam beginnt eine Verpersönlichung sich geltend zu machen, die den Choral zum Gefäß einmaligen Ausdruckswillens werden läßt. Lasso, dessen erste Lieder vor der genannten Zeitgrenze liegen, wird zunächst ihr stärkster Träger, Le Maistre ist mit seiner ersten Sammlung noch wesentlich ein Repräsentant der Reformationszeit. Er denkt noch aus der Gemeinde heraus und entspricht damit den Anforderungen des lutherischen Liedtextes. Was oben von den Liedern und Liedsätzen der Zeit gesagt wurde, daß in jedem noch das Ganze vernehmbar ist, die Ganzheit des Glaubens und der Lehre, die in der Gesamtheit der Gemeinde wurzelt, das trifft auf Le Maistre noch zu. Es ist bezeichnend, daß die Folgezeit diesen „Gesamtheitscharakter“ abstreift und die Einheit des Liedbestandes wie die des mehrstimmigen Satzstils aufspaltet. Auch darin unterscheidet sie sich vom Reformationszeitalter und berechtigt dazu, um 1570 eine Grenze zu ziehen. Von anderen Merkmalen dieses neuen Geschichtsabschnittes wird weiter unten zu sprechen sein. Somit ergibt sich, daß die Zahl der mehrstimmigen evangelischen Liederbücher, soweit sie im engeren Sinne zum Reformationszeitalter zu rechnen sind, klein, die Gesamtzahl der mehrstimmigen Liedsätze, absolut genommen, gering ist. Berücksichtigt man aber die Tatsache, daß die Zahl der bis gegen 1570 gebräuchlich gewordenen Kirchenlieder ebenfalls gering war (vgl. S. 22), so erscheint die Menge der mehrstimmigen Bearbeitungen relativ groß.

Die Frage, wozu man eigentlich so viele mehrstimmige Liedbearbeitungen benötigte, läßt sich aus ihrem praktischen Gebrauche heraus beantworten. Es ist da zu berücksichtigen, daß die Zeit (wie auch noch das ganze 17. Jahrhundert) nicht die spätere Unsitte kannte, aus einem Liede nur einzelne Strophen herauszureißen. Ein lutherisches Lied stellt einen einheitlichen Gedanken dar; es ist ein Psalm oder ein ganzes Katechismusstück oder ein Teil des Meßtextes usw. Diese Gedankeneinheit kann nicht zerrissen werden: der Sinn des Liedes liegt in seiner Totalität. Deshalb wird es stets vollständig gesungen („per omnes versus“). Jedoch überläßt man es selten oder nie der Gemeinde, sämtliche Strophen eines Liedes allein hintereinander durchzusingen, sondern man bedient sich einer in ältesten kirchlichen Gewohnheiten wurzelnden Ausführungsweise, die sich bereits in der römischen Kirche und dann im höchsten Maße in der lutherischen zu einer feststehenden Praxis des „Alternativ-Musizierens“ ausbildet: die Strophen werden aufgeteilt zwischen die Gemeinde, den Chor und die Orgel. Die Gemeinde singt stets „choral“, d. h. einstimmig und unbegleitet (s. oben S. 36); Orgel- oder sonstige Begleitung zum Gemeindegesang, das steht durchaus fest, kennt das Reformationszeitalter nicht, wie u. a. auch Georg Rietschel in seiner klassischen Studie über „Die Aufgabe der Orgel im Gottesdienste“ nachgewiesen hat. Für den „Chor“ dient die Menge der mehrstimmigen Liedbearbeitungen, indem er abwechselnd mit der Gemeinde und der Orgel einzelne Strophen des Liedes übernimmt (die Tatsache, daß den Liedbearbeitungen immer nur die Anfangsstrophe unterlegt ist, beweist natürlich nichts; man kann ebenso gut jede andere Strophe des Liedes auf den polyphonen Satz singen). Es wäre aber verfehlt zu glauben, daß diese

Liedsätze etwa vom Chor a cappella gesungen worden wären. Vielmehr ist es heute als erwiesen zu betrachten, daß alle diese scheinbaren reinen Chorsätze in der Regel von Instrumenten gespielt worden sind und nur der cantus firmus (evtl. mit seiner Kanonstimme) gesungen wurde, auch dieser wohl meist noch instrumental verstärkt. Mindestens gilt dies für die komplizierteren Satztypen mit reicher Bewegung der Stimmen; für schlichte, kantionalartige Sätze mag auch gelegentlich, aber immer nur ausnahmsweise, mehrstimmig-vokale Ausführung angenommen werden. Dies zu begründen und im einzelnen den Anteil der verschiedenen Besetzungsmöglichkeiten darzustellen, ist hier nicht der Ort; es sei auf die einschlägigen Schriften von A. Schering verwiesen. Soviel muß jedoch für den Spezialfall der evangelischen Kirchenmusik betont werden, daß der Orgel als mitwirkendem Faktor in dieser „Chormusik“ eine sehr wichtige Rolle zufällt: die freien Stimmen des Satzes, ja, meist wohl sogar alle Stimmen einschließlich des cantus firmus werden entweder durch ein Ensemble von Instrumenten mit Orgel, oder aber auch nur von der Orgel allein ausgeführt, und die Sänger singen die cantus firmus-Stimme „in die Orgel“, d. h. zum Orgelspiel.

Insofern hat Rietschels erwähnte grundlegende Arbeit eine heute noch allgemein verbreitete irrtümliche Auffassung begründet, als er ein Wort eines Hauptzeugen, des oben schon erwähnten Musculus (s. S. 29) falsch interpretierte („succinere“ als Abfolge von Orgel und Chorgesang statt als gleichzeitiges Musizieren) und so zu einer gegenseitigen Ausschließung von Vokalmusik und Instrumentalmusik kam, die der historischen Realität nicht entspricht. Wir erfahren aus Musculus, der in seinen exakten Beschreibungen von Gottesdiensten in Eisenach und Wittenberg 1536 deutlich zwischen gemischt vokal-instrumentaler und alternierender Musik („alternatim“, „vicissim“) unterscheidet, daß z. B. das Credolied „Wir glauben“ oder das an Stelle eines Graduals tretende „Gott der Vater wohn uns bei“ von Chor und Orgel zusammen musiziert wurden. Das paßt sehr gut auf Liedsätze wie die oben beschriebenen. Von einem Ensemble von mehreren Instrumenten ist dabei nicht die Rede, aber es ist auch ohne das anzunehmen, daß bei festlichen Gelegenheiten, in Hofkirchen usw. die Kantorei auch auf Lauten, Flöten, Zinken und anderen Instrumenten aus dem reichen Instrumentarium der Zeit den Satz mitspielte. Was der Komponist niederschreibt, ist nur „res facta“, d. h. der von dem gebildeten Musiker nach festen Gesetzen und Formen komponierte Satz; seine Ausführung liegt in den Händen der „cantores“, die ihn mit Leben zu erfüllen und mit Einsatz der verschiedensten Tonwerkzeuge möglichst klangvoll wiederzugeben haben.

Auch von einer anderen, aus der vorprotestantischen Kirche übernommenen und bis in das Ende des 16. Jahrhunderts nachweisbaren merkwürdigen Praxis erfahren wir durch Musculus sowie eine Reihe von Rietschel herangezogene Quellen: es bestand die Gewohnheit, wenn der „Chor“ lateinische Hymnen oder Sequenzen figural sang und spielte, die Strophen der entsprechenden deutschen Liedübertragung oder eines verwandten Liedes wechselweise zwischen denen des lateinischen Gesanges durch die Gemeinde singen zu lassen. So singt zwischen die von Chor und Orgel ausgeführten Strophen der Ostersequenz „Victimae paschali“ nach Musculus die Gemeinde choral die verschiedenen Strophen von „Christ ist erstanden“; nach anderen Quellen wird in die Weihnachtssequenz „Grates nunc omnes“ das Lied „Gelobet seist du, Jesu Christ“, in die Sequenz „Veni sancte spiritus“, „Nun bitten wir den heiligen Geist“ Strophe um Strophe eingeschoben usw.

Schon durch den Wechsel von choralem und figuralem Gesang und innerhalb des letzteren wieder durch die verschiedenen Besetzungsmöglichkeiten sowie durch die Praxis des Ineinanderschiebens verschiedener Texte entsteht ein sehr buntes Bild der praktischen Kirchenmusikübung. Man muß aber, um den vollen Reichtum zu erkennen, den dritten alternierenden Klangfaktor, das selbständige Orgelspiel, hinzunehmen. Zwar ist theoretisch die Stellung der Orgel in der evangelischen Kirche des Reformationszeitalters eine sehr angefochtene gewesen. Man erblickte gern (durchaus analog den wenig späteren gegenreformatorischen Gedankengängen der katholischen Kirche) im selbständigen Orgelspiel ein allzu weltliches Element. Der Bilder-

sturm richtete sich mit in allererster Linie stets gegen das „papistische Teufelswerk“ der Orgeln. Karlstadt ereiferte sich gegen sie in Wort und Schrift. Unter Duldung Zwinglis wurde 1527 die Orgel im Züricher Großmünster abgebrochen. Luther erwähnt das Orgelspiel selten, spricht sich vereinzelt sogar dagegen aus und rechnet es unter die Äußerlichkeiten des römischen Gottesdienstes. Die meisten lutherischen Kirchenordnungen nehmen überhaupt keine Notiz von der Orgel, einzelne lassen sie als „Adiaphoron“, als weder verboten noch geboten gelten, falls man keine „Buhllieder“ sondern „Psalmen und geistliche Gesänge“ darauf spielt und falls das Orgelspiel nicht durch seine Länge oder übermäßiges Hervortreten die Hauptstücke des Gottesdienstes beeinträchtigt. Daß dies letztere möglich war, liegt eben in dem eigentümlichen Gebrauche begründet, den die Zeit von der Orgel machte, indem sie ihr eine den singenden Faktoren (Pfarrer, Gemeinde, Chor mit Begleitung) gleichwertige Stellung einräumte. Die Orgel konnte sich obligatorisch an der Alternatimpraxis beteiligen, indem sie einzelne Strophen eines Liedes, eines Hymnus, einer Sequenz oder auch ganze Teile anderer Gesangsstücke vollständig übernahm. Die rein instrumentale Ausführung des betreffenden Textabschnittes galt dann der vokalen gleich, und wurde so aufgefaßt, als ob der Text wirklich gesungen worden wäre. Das ist für heutige Menschen schwer vorstellbar und nur dann verständlich, wenn man sich vergegenwärtigt, wie restlos die Texte der Gemeinde vertraut waren, und wie eng Musik und Text in der Auffassung der Zeit eine Einheit bildeten, so eng, daß sogar Instrumentenspiel das wirklich gesungene Wort ersetzen konnte.

Ein allzu weitgehender Ersatz von Textteilen durch die Orgel scheint im wesentlichen dasjenige zu sein, was die Kirchenordnungen und Lehrschriften der evangelischen Kirche als „unchristlich“ verwerfen. Dazu kommt als zweites eine allzu virtuos-solistische Behandlung der betreffenden Stücke durch den Organisten. Mit ihr würde sich der Künstler als Individualität zu stark hervordrängen, er würde dem Gedanken des allgemein-priesterlichen, gemeindemäßigen Laiengottesdienstes widersprechen. Das dritte endlich, was Anstoß erregte — und hierin drückt sich ebensowohl eine spezifisch evangelische Moralgeseinnung wie ein allgemeiner musikalischer Geschmacks- und Auffassungswandel der Zeit aus — ist die Verwendung „weltlichen“ Melodiematerials für Orgelsätze. Es wurde oben (s. S. 12 ff.) schon ausgeführt, daß das Verhältnis von Geistlich und Weltlich aus dem Gesichtswinkel der Zeit heraus anders zu betrachten ist als unter modernen Auffassungen. Die evangelische Kirche rezipierte eine Menge weltliches Liedgut und erhob es zu liturgischem Rang. Bestimmte Gattungen weltlicher Melodien aber wurden nicht rezipiert, und diese nun sind es, gegen die sich der Widerspruch erhebt. Das Zeitalter Josquins, also ein im wesentlichen der Reformation vorangehender oder mit der frühesten Zeit der evangelischen Kirche zusammenfallender Zeitabschnitt, hatte noch reichlichen Gebrauch insbesondere von französischen Chansonmelodien, daneben auch von italienischen weltlichen Liedern als Grundlagen des kirchlich-musikalischen Satzes gemacht, wogegen ja dann das Tridentinum in schärfster Weise Einspruch erhob. Derartige Sätze, die ebensogut vokal, wie gemischt, wie rein instrumental gebraucht werden konnten, waren in großer Menge auch in die deutschen Orgeltabulaturen übergegangen; sie werden manches Mal von den evangelischen Organisten gespielt worden sein. In späteren Jahrzehnten, mehr gegen Ende des 16. Jahrhunderts, breitete ein weltlicher Literaturzweig sich besonders aus: Tänze in Orgelbearbeitungen. Außerdem aber füllen mehr als die Hälfte der gesamten Orgelliteratur des 16. Jahrhunderts weltliche Liedsätze in Orgelbearbeitungen aus, die gar nichts mit Kirchenmusik zu tun haben. Es offenbart sich darin keineswegs Frivolität. Man muß zum richtigen Verständnis dieser Tatsache drei Dinge berücksichtigen: einmal, daß die Literatur für Orgel

und Klavier in dieser Zeit noch ebenso wenig wie weltliche und geistliche Instrumentalliteratur geschieden ist, zweitens, daß die Orgel in der Zeit keineswegs ausschließlich Kircheninstrument, sondern mindestens ebenso sehr Instrument für die Kammermusik des aristokratischen Salons, für den Ballsaal, für die fürstliche Tafelmusik, für das häusliche Musizieren ist, und drittens, daß auf instrumentalem Gebiet naturgemäß in gesteigertem Maße die oben bereits für die Vokalmusik erwähnte Literaturgemeinschaft beider Konfessionen besteht: Geistlich und Weltlich, Höfisch und Bürgerlich, Kirchlich und Häuslich, Katholisch und Evangelisch, fließen in dieser Literatur völlig zusammen. So ist es erklärlich, daß wohl oftmals Dinge in der Kirche erklangen, die dem Gottesdienst wirklich abträglich waren. Da der Organist sich in der Regel sein Repertoire selbst aus den gedruckten („vokalen“) Kompositionssammlungen, den Messen-, Motetten-, Lieder-, Hymnendruckten usw. zusammenschrieb, wird er oftmals nicht im Besitze eines gerade erforderlichen Satzes gewesen sein und sich dann mit nichtkirchlichen Musikstücken beholfen haben, die er eben besaß. Daß tatsächlich nicht nur Engherzigkeit dem Orgelspiel in der evangelischen Kirche den Platz streitig machte, sondern wirklich Mißstände herrschten, davon legen die Kirchenordnungen, zumal des späteren 16. Jahrhunderts, beredtes Zeugnis ab.

Der Aufgabenkreis der Orgel war aber, allem theoretischen Räsonnement zuwider, dennoch im Reformationszeitalter ein sehr großer. Zu dem Alternieren mit der Gemeinde und dem — seinerseits wieder von der Orgel unterstützten — Chor beim Liedgesang kam weiterhin das Alternieren mit dem Pfarrer und dem Chor bei der Ausführung liturgischer Teile des Gottesdienstes. In der katholischen wie in der evangelischen Kirche bis in das 17. Jahrhundert hinein, kann die Orgel sogar Hauptteile selbst des Meßgottesdienstes übernehmen. Es war geradezu üblich, z. B. das Kyrie so zu behandeln, daß das „Kyrie eleison“ von Priester und Chor, das „Christe“ allein von der Orgel, das zweite „Kyrie“ wieder vom Chor ausgeführt wurde (in gleicher Weise das dreiteilige Agnus). Ebenso wurde das Gloria vielfach verteilt: der Priester intonierte, der Chor fällt ein und führt den ausgedehnten Text im Wechsel mit der Orgel durch, was auch Musculus für Eisenach und Wittenberg bestätigt. Bekannt ist jene Anekdote, die Luther selbst aus der Zeit erzählt, da er noch Mönch war und von Erfurt aus Gottesdienste in den Dörfern halten mußte: er sei in einem Dorfe im Ornat an den Altar getreten, da habe unvermutet der Kirchner angefangen, das Kyrie und nachher auch das Credo auf der Laute zu schlagen, und Luther habe sich mit seinem Gloria danach richten müssen. Es geht daraus hervor, daß es ganz üblich war, solche Hauptteile der Messe völlig instrumental wiederzugeben. In Luthers Sinn war das natürlich keineswegs, und die evangelische Kirche suchte dem Übermaß Einhalt zu tun. So heißt es in der Wittenberger Kirchenordnung von 1525: wenn schon eine Orgel da sei, so solle sie nur das „Tedeum“ (in der Mette) und „Germanica Carmina“ spielen, was Rietschel zur Rettung seiner These, daß Vokal- und Instrumentalmusik stets nacheinander, niemals zusammen erklingen seien, als „deutsche Gesänge der Kanoniker“ interpretiert, was aber nur auf die deutschen Lieder, eben auf das Alternieren und das Zusammenwirken von Orgel und Chor Bezug haben kann. Im übrigen schränkt man das Orgelspiel gern dadurch ein, daß man bestimmte Stücke des Gottesdienstes der Orgel entzieht, so besonders das Credo.

Zu alledem endlich kommen noch für den Organisten als weitere Aufgaben: die Improvisation von Vorspielen, die selbständige Einlage eines kurzen, leisen Orgelstückes, während der Elevation oder auch freies Spiel während der Kommunion, solange nicht Lieder gesungen wurden. Alles in allem eine ausgedehnte Tätigkeit, angesichts deren die Tatsache zunächst befremdet, daß es in dieser Geschichtsepoche keine spezielle Orgelliteratur der evangelischen

Kirche gibt. Diese Tatsache ist einmal aus der Literaturgemeinschaft zwischen Orgel und Klavier, Geistlich und Weltlich, Evangelisch und Katholisch usw. zu erklären, deren bereits gedacht wurde, der zweite tieferliegende Grund aber ist die Tatsache, daß auch zwischen Vokal und Instrumental eine völlige Literaturgemeinschaft besteht: alles das, was die mehrstimmigen Liedsammlungen enthalten, gleichermaßen aber auch die Riesenmengen mehrstimmiger Messen, Motetten, Hymnen, Magnifikat usw. ist ebensogut Orgelliteratur wie Material für das geschilderte Zusammenwirken oder das Alternieren von vokalen und instrumentalen Klangkörpern — nur das Eine sind sie nicht, wofür man sie früher meist gehalten hat: Singmaterial für den a cappella-Chor. Braucht der Organist einen Mittelteil zum Agnus, ein oder zwei Strophen zu einem Lied, zu einem Hymnus, ein paar Magnificat-Versetzen zum reinen Orgelspiel, so „intavioliert“ er sich etwas aus dem vorhandenen Bestand an mehrstimmigen Kompositionen (d. h. er macht eine Art Klavierauszug in spezieller Orgelschrift), verändert dabei das Stück, soweit es orgeltechnisch nötig ist, bringt auch Spielmanieren, Koloraturen an (daher „einen Satz kolorieren“), aber die Substanz bleibt die gleiche — eine spezielle Orgelliteratur gibt es in diesem Zeitabschnitt nicht, weil kein Bedarf besteht: die Einheit aller kirchenmusikalischen Produktionen dieses Zeitalters, die mehrfach betont wurde, schließt auch die Orgelliteratur mit ein. Erst in der folgenden Epoche der evangelischen Kirchenmusik erfolgt auch auf diesem wie auch so vielen anderen Gebieten eine Spaltung.

Die Organisten sind z. T. identisch mit den Komponisten und Liedsetzern. Eine selbständige evangelische Organistengruppe ist für diesen Zeitabschnitt noch nicht zu erkennen. Wie weit die große Gruppe der Hofhaimerschüler, die zeitlich hierher gehört, für die evangelische Kirchenmusik in Betracht kommt, steht vorläufig noch dahin. Immerhin dürften ihren Stellungen nach sowohl Hans Buchner in Konstanz, wie Leonhard Kleber (in verschiedenen württembergischen Organistenposten) Protestanten gewesen sein. Von Hans Kottler ist bekannt, daß er 1522 als Protestant in Freiburg in der Schweiz eingekerkert wurde und seiner Konfession wegen nach Bern ging; von ihm besitzen wir auch einen Orgelsatz über die jonische Melodie „Aus tiefer Not“. Othmar Luscinius hingegen floh aus seinem Wohnsitz Straßburg vor dem Fortschreiten der Reformation nach Freiburg i. B. Hans Schechinger in Passau und Wolfgang Greffinger in Wien, Konrad Brumann in Speyer waren wohl Katholiken, während Hans Oyart aus Köln (am Wettinerhofe tätig) und der Hofhaimer-Enkelschüler Fridolin Sicher in St. Gallen wohl für die protestantische Kirche in Anspruch zu nehmen sind. Alles das bedarf noch der Erforschung; für die hohe Blüte des deutschen Orgelspiels zur Zeit der Reformation hat H. J. Moser (Paul Hofhaimer, 1929) überreiches Material beigebracht.

Das kirchenmusikalische Bild des Reformationszeitalters wäre aber unvollständig, wenn man nicht zum Altargesang des Liturgen, zum Gemeindegesang, zur Liedpolyphonie mit all ihren praktischen Ausführungsmöglichkeiten und zum Orgelspiel noch die reiche Fülle der lateinischen Kunstmusik hinzunähme. Das vorwiegende Interesse des 19. Jahrhunderts am Gemeindeliede, der Gegenwart am liturgischen Gesang haben dazu geführt, daß der Anteil der lateinischen Mehrstimmigkeit am Musikbestande jenes Zeitalters in der Geschichtsschreibung der evangelischen Kirchenmusik fast völlig in Vergessenheit geraten ist. Sehr zu Unrecht: schon quantitativ kommt der Produktion auf diesem Gebiete bei weitem das Übergewicht zu, und ihrer liturgischen Bedeutung nach gebührt ihr vollends der Vorrang vor der mehrstimmigen Liedkomposition. Trotz allen Strebens nach dem deutschen Gottesdienst spielte, wie oben gezeigt wurde, praktisch der lateinische die bei weitem größere Rolle, oder mindestens blieben innerhalb des gewöhnlichen, gemischtsprachigen Gottesdienstes die wichtigsten Hauptstücke, in der Messe Kyrie, Gloria, oft Credo und Agnus, in den Nebengottesdiensten Hymnen und Magnifikat in der Regel der lateinischen Sprache reserviert. Da nun alle diese Stücke ganz oder teilweise (durch die Alternatimpraxis) nicht nur als ein-

stimmiger Altarsang sondern auch als „Chorsätze“, d. h. von Chor mit Instrumenten, mit Orgel oder auch von der Orgel allein ausgeführt werden konnten, ist es ganz selbstverständlich, daß die evangelische Kirche einen sehr großen Verbrauch an solchen Werken hatte. Auf der anderen Seite freilich ist es in der Überzahl der Fälle zweifelhaft, wie weit diese Gattungen von Musikwerken für die evangelische, und

wieweit sie für die katholische Kirche geschrieben worden sind, da ja die Textgrundlage auf beiden Seiten die gleiche war. Bei der hier schon oft berührten weitgehenden Internationalität und Interkonfessionalität der Musik in jener Zeit konnte natürlich eine Messe von Morales ebenso gut im evangelischen wie im katholischen Gottesdienste, ebenso gut in Spanien wie in Deutschland gebraucht werden; und benötigte man in der lutherischen Kirche auch nicht sämtliche Sätze, so hinderte nichts, die erforderlichen herauszugreifen. Da die römische Kirche zur Reformationszeit bereits eine feste Tradition und ein unübersehbar umfangreiches Material an kirchlichen Kompositionen besaß, und da diese ohne weiteres in die evangelische übernommen werden konnten, wird es verständlich, weshalb die protestantischen Kirchenkomponisten sich ungeachtet des großen Bedarf ihrer Kirche doch verhältnismäßig wenig auf diesem Gebiet betätigt haben. Freilich verfließen hier die Grenzen völlig: zwar gibt es spezifisch protestantische lateinische Kirchenmusiken in nicht unbeträchtlicher Zahl, aber auf der anderen Seite ist auch wiederum aus protestantischer Feder manches geflossen, was mehr für die katholische Kirche, aus katholischer Feder, was mehr für die protestantische Wert hatte. Erstaunlicherweise erscheint in einem Zentrum des Protestantismus, in Nürnberg, eine große Menge von Druckwerken mit vorwiegend katholischem Inhalt.

Klar hebt sich außer den lateinischen Kirchenwerken einzelner protestantischer Komponisten ein großzügig angelegtes, von weitschauendem und idealem Unternehmungsgeist zeugendes Gesamtwerk heraus: das kirchenmusikalische Druckopus Georg Rhaws. Seine Absicht war keine geringere als die, der lutherischen Kirche und ihren musikalischen Organen, den Kantoreien und besonders den „triviales scholae“ ein umfassendes Repertorium ihres gesamten liturgischen Bedarfs zu schenken.

Den Anfang bilden zwei Druckwerke des Jahres 1538, das eine Passionskompositionen und Passionsmotetten, das andere 52 Sonntagsmotetten für das Kirchenjahr enthaltend („Selectae Harmoniae“ und „Symphoniae jucundae“); das erstere leitete Melanchthon, das zweite Luther mit einem Vorwort ein.

Feria Secunda.

Omine, Ad adiuvandū me festina, Gloria

patrī & filio & spiritui sancto, Sicut erat

in principio & nūc & semp, Et in secula seculorum amē, Alle. lusia.

20. Georg Rhaw, Vesperarum precum officia, Wittenberg 1540. Diskantstimme, Bl. J 1 v. Antiphon (figural) aus Feria secunda.

Feria Secunda, XXXIII.

¶ ¶

21. Georg Rhaw, Vesperarum precum officia, 1540. Diskantstimme. Bl. J 2 r. Erster Psalm (Choral im Fauxbourdon-Stil) aus Feria secunda.

Die Vorworte dieser und der sämtlichen folgenden Rhaw-Drucke gehören zum instruktivsten Material für die Kenntnis der frühprotestantischen Musikan-schauung. In eleganten, aber von der gesuchten Gleichnishaftigkeit und von der Fülle allegorisch-mythologischer Anspielungen typischer Humanistenvorworte

freiem Latein wird in tief ernster, von religiöser Überzeugung durchdrungener Weise immerwieder der Grundgedanke variiert, daß die Musik göttlichen Ursprungs, dem Menschen natürlich eingegeben, daß sie mit dem Schriftwort eins und unlöslich verbunden und daß sie

als Hauptmittel zur Verbreitung der Lehre selbst Gottesdienst sei. Daneben unterrichten die Vorworte über Rhaw's Pläne und geben mancherlei Nachricht über die praktische Kirchenmusikpflege. Den beiden genannten Motettendruckten schließt sich 1539 die erste Sammlung von Musikstücken zum Hauptgottesdienst der Festtage an, die „Officia Paschalia, de Resurrectione et Ascensione Domini“; der die übrigen Feste umfassende Band „Officia de Nativitate, Circumcisione, Epiphania, Purificatione usw.“ erschien erst 1545 (wieder mit Einleitung von Melancthon). Der Titel dieser Werke („Officia“) hat dazu geführt, daß (selbst in der neuesten Literatur) immer wieder die Behauptung auftaucht, Rhaw habe unter seinen vielen Druckwerken nur ein einziges mit Messen, nämlich das „Opus decem Misarum“ gebracht, und daß an diese Behauptung Schlüsse für die geringe Bedeutung der Figuralmesse für die evangelische Kirche geknüpft wurden. Dem Sprachgebrauch der Zeit entsprechend bezeichnet aber „Officia“ in diesen Titeln nicht nur die Nebengottesdienste, sondern auch das Hauptamt. Für unsere Kenntnis der gottesdienstlichen Praxis sind Rhaw's „Officia“ von unschätzbbarer Wichtigkeit, enthalten sie doch vollständige Gottesdienste mit sämtlichen dazugehörigen mehrstimmigen Stücken. Ein Beispiel genüge: der Druck von 1539 bringt eine völlig durchkomponierte evangelische Ostermesse zu 4 Stimmen von Joh. Galliculus, bestehend aus Introitus mit Versus, Kyrie, Gloria, Alleluja mit Versus, der dreiteiligen Osterprose „Agnus redemit oves“, Evangelium mit Salutation, Sanctus mit Pleni und Benedictus, Agnus und Communio. Dabei ist den evangelischen Bedürfnissen trotz der ganz lateinischen Textfolge nicht nur durch Weglassung des Graduals, des Credo (das als Lied von der Gemeinde zu singen ist) und des Offertoriums sowie durch Kürzung des Gloria textes Rechnung getragen worden, sondern es finden sich seltsame Einbeziehungen des deutschen Liedes in den Meßtext selbst: im 1. Teil der Prose singen die drei Außenstimmen den lateinischen Text, während der Tenor als c. f. vollständig die Liedstrophe „Christ ist erstanden von der Marter alle“ vorträgt; im 2. Teil „Dic nobis, Maria“ haben die drei Oberstimmen den lateinischen Text, während der Baß dreimal hintereinander ruft „Christ ist erstanden“, und zwar auf den Anfang der Liedmelodie; erst im 3. Teil vereinigen sich alle Stimmen auf die Worte „Credendum est magis“. Damit aber nicht genug, erscheint als Agnus folgender Text: „Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis. Des sollen wir alle froh sein. Christ soll unser Trost sein, Kyrie eleison.“ Diese deutschen Worte gehören ebenfalls dem Liede „Christ ist erstanden“ an, so daß sich also durch mehrere Sätze als Leitgedanke Text und Melodie dieses Osterliedes ziehen, das die Gemeinde selbst

choral während der Messe singt. Derselbe Druck enthält noch eine weitere, nicht ganz vollständige Folge der Ostermesse von „Joh. Alektorius“ (identisch mit Galliculus), eine dritte vollständige Folge, von Konrad Rein und Adam Rener komponiert, endlich eine Folge aus Introitus, Gradualvers, Alleluja mit Versus und dreiteiliger Prose von Thomas Stoltzer. Dann folgen Ostermotetten, darunter wieder eine, die in den lateinischen Text das „Christ ist erstanden“ einmischt (wohl auch von Galliculus), ein Osterpsalm von Senfl u. a. m. Im zweiten Teile des Bandes erscheinen dann ähnliche, nur kürzere Folgen für Himmelfahrt. Wie dieses Druckwerk, so ist auch das von 1545, „Officia de Nativitate“, angelegt; beide vermitteln einen vorzüglichen Einblick in die Aufgaben, die der lateinischen Figuralmusik im evangelischen Gottesdienst oblagen. Die hier schon auftretende Gattung der „Missa quodlibetica“, d. h. einer Messe, die dem liturgischen Text Lieder eingliedert, wird später geradezu ein Lieblingstypus der evangelischen Messe.

Rhaws „Opus decem Missarum“ von 1541 umfaßt 10 vierstimmige Messen, die nicht an besondere Festtage gebunden, sondern für die Sonntags- und Ferialgottesdienste bestimmt sind. Handelte es sich bei den „Officia“ vorwiegend um Musik, die für spezifisch protestantische Zwecke geschrieben war, so ist hier das Auswahlprinzip nicht zu erkennen. Katholische und protestantische Komponisten gehen durcheinander. Unter den 10 Messen gibt es drei ohne Bezeichnung, eine Messe von Senfl „Nisi Dominus“, also vermutlich eine Parodie über eine Motette, dagegen 6 Messen über weltliche Liedtenores, also gerade Messen der Art, wie die lutherische Lehre sie verwarf. Isaac ist mit „Une musique des Biscaye“ und seiner „Carminum“-Messe vertreten, der Kapellmeister der Peterskirche in Rom, Roselli, mit einer Messe über die Melodie „Baisez-moi“; von einem sonst wenig bekannten Sampson findet sich eine Messe über „Es sollt ein Mägdlein holen Wein“, von Joh. Stahl und Adam Rener je eine über ein niederländisches bzw. französisches weltliches Lied. Eine merkwürdige Zusammenstellung, deren Zweck, der evangelischen Kirche zu dienen, aber um so weniger einem Zweifel unterliegt, als Rhaw sie der Stadt Torgau, „der besonderen Pflgerin der Musik in den Schulen und der Heimat der besten Musiker“, widmet.

1540 beginnt Rhaw mit den „Vesperarum precum officia“ eine neue Serie innerhalb seines kirchenmusikalischen Gesamtplanes, die gegenüber den Musiksammlungen zum Meßgottesdienst das Material zu den Vespers zusammenstellt. Wie in jenen sind die Gesänge nicht gattungsweise, sondern in Form geschlossener Gottesdienste geordnet, womit diese Drucke einen lebendigen Eindruck von der damaligen Praxis vermitteln. Zu der Vesper jedes Wochentages erscheint eine Antiphone mit 5 Psalmen in vierstimmigem, ganz starr akkordischem Satz über den Psalmton, nicht mensural, sondern choral notiert (s. Abb. 20), einer damals üblichen Art rein liturgischen, mehrstimmig-psalmischen Vortrags (sog. Fauxbourdon); ihnen folgt ein Responsorium mit Versus, ein oder mehrere Hymnen, Versikel, Magnificat mit zugehöriger Antiphon, diese Stücke alle wie auch die Einleitungsantiphon der Psalmen in figuralem, aber sehr einfachem Satz (s. Abb. 21). Rhaw selbst sagt dazu, diese „cantiones simplicissimae“ seien zum Gebrauch der Schulen gedruckt; ihm selbst wäre es lieber, wenn er „excellentes harmonias et mutetas“ herausbringen könnte als solche einfache Sachen, die den Musikern mehr Langeweile als Vergnügen bereiteten, die Jugend müsse aber Material haben, um vom Einfachen zum Schwierigen fortschreiten zu können. An diesen einfachen Zweckkompositionen sind übrigens die besten Meister beteiligt: Walther, Stoltzer, Isaac, Rener, Ducis, Georg Forster neben Joh. Galliculus, Joh. Stahl und Andreas Cappellus. Von Walther findet sich hier auch sein Magnificat über alle 8 Töne.

Die Serie seines Vesperariums setzt Rhaw 1541 mit der Herausgabe der 36 Antiphonen von Sixt Dietrich fort, der sich damals in Wittenberg aufhielt und das Werk mit einem starken Bekenntnis zur neuen Lehre in die Welt schickte. Als drittes Vesperwerk folgt 1542 die berühmte Sammlung von 134 Hymnen, an der in erster Linie Stoltzer, Finck und Arnold von Bruck neben den Niederländern Isaac, Josquin, Rener und den deutschen Meistern Walther, Senfl, Resinarius (unter dem Namen Harzer), Breitengraser u. v. a. beteiligt sind. Da der Druck auch viele Hymnentexte enthält, die die protestantische Kirche verwirft, glaubt Rhaw, sich besonders gegen den Vorwurf einer Abweichung von der lutherischen Lehre verteidigen zu müssen; es erscheint hier der charakteristische Gedanke: er habe die betreffenden Stücke nur der schönen Musik wegen, nicht wegen der Texte aufgenommen, ein Gedanke, der auch späteren Jahrzehnten noch oft die Brücke zur Benutzung katholischer Musik im protestantischen Gottesdienst gebaut hat. Als vierter Teil des Vesperariums sind die 80 Responsorien von Balth. Resinarius anzusehen, die Rhaw 1544 herausbringt. Im gleichen Jahre noch schließt er die Reihe mit dem „Postremum Vespertini officii opus“, einer Magnificatsammlung (s. Abb. 22) ab; der von schwerer Krankheit heimgesuchte große Verleger und Drucker fühlt sich am Ende seines Lebens und preist sich glücklich, daß er diese Vesperserie, auf die er ganz besonderen Wert legt, noch hat zu Ende führen können.

In diesen Sammlungen liegt nicht nur ein liturgisch vollständiges, sondern ein künstlerisch überreiches Material für die evangelischen Gottesdienste vor. Georg Rhaw ist der einzige Drucker geblieben, der es unternommen hat, der lutherischen Kirche vollständige musikalische Gottesdienste zu schenken, und der gleichzeitig die deutsch-protestantischen Musiker in die vorderste Linie gestellt hat. Er wählt sorgfältig aus, was ihm geeignet scheint; auf die Verbindung von Eleganz, Klangschönheit und Kürze legt er immer wieder den größten Wert. Seltsam, daß, bei der sonst ausgesprochenen Bevorzugung deutscher Musik, in Rhaws letztem Druckwerk, der

Magnificatsammlung, die Deutschen ganz zurücktreten und neben Rhaws niederländischem Liebling Adam Rener aus Lüttich der Spanier Cristobal Morales, der damals gerade aus seiner Stellung in der päpstlichen Kapelle nach Spanien zurückgekehrt war und wenig später Domkapellmeister von Toledo wurde, den vordersten Rang einnimmt, während daneben teils wieder ältere Niederländer wie La Rue, Divitis, Pipelare, teils die französische Josquinschule mit Anton Fevin, Richafort, Verdelot den einzigen Deutschen, Galliculus, auf einen bescheidenen Platz drängen. Die spätniederländische Richtung beginnt Deutschland zu beherrschen, Spanien wirkt über die habsburgischen Hofhaltungen nach dem Norden zurück, so wie es gleichzeitig von den Niederlanden aus ständig nordische Musikanregungen empfängt.

Die Meister der Rhawdrucke sind großen Teils schon oben gelegentlich der Liedkomposition behandelt worden. Als spezielle Komponisten lateinischer Werke für die evangelische Kirche sind ihnen zwei anzufügen: Joh. Galliculus (Alectorius), der etwa 1520–50 in Leipzig lebte und auch als Theoretiker bekannt ist, und der Niederländer Adam Rener, der wohl schon um 1480 in Lüttich geboren und im weiteren Sinne der Josquinschule zuzurechnen ist (er ist schon 1512 in Oeglin's Liederbuch vertreten); daß Rener Protestant war, geht aus seinen engen Beziehungen zum Hofe Friedrichs des Weisen hervor.

Nimmt man zu der großen Zahl der lateinischen Werke aus Rhaws Offizin noch seine gemischtsprachigen, die Tricinen von 1542 und das zweibändige Bicinienwerk von 1545 hinzu, die weltliche und geistliche Gesänge in lateinischer, französischer, niederländischer und deutscher Sprache enthalten, so wird deutlich, daß die Sammlung der „Neuen deutschen geistlichen Lieder“ von 1544 nur einen einzelnen, an sich bedeutenden, aber in seiner Funktion erst im Zusammenhang mit den anderen Druckwerken verständlichen Teil aus Rhaws riesigem Gesamtplan ausmacht. Der Wille der jungen Kirche zu einem tatkräftigen Ausbau ihrer gottesdienstlichen Musik auf der Grundlage des Bestehenden, aber in konsequenter Durchsetzung ihrer eigenen Prinzipien hat hier ihren schönsten Niederschlag gefunden. Eine stilkritische Würdigung dieser lateinischen Musik der Messen, Hymnen, Antiphonen, Magnifikat, Psalmen, Motetten usw. muß hier unterbleiben. Sie kann nicht Aufgabe einer Darstellung der evangelischen Kirchenmusik sein, weil der Stil dieser Gattungen nicht, wie die Kirchenliedkomposition, etwas eigentümlich Protestantisches darstellt, sondern im wesentlichen in der allgemeinen Stilgeschichte der Zeit aufgeht. Es sei hier auf die einleitenden Ausführungen über



22. Georg Rhaw, Magnificatsammlung, Wittenberg 1544, Titel der Tenorstimme.

die Aktualität der evangelischen Kirchenmusik verwiesen. Aus dem Bestreben, sich nicht abzusondern, erklärt sich die weitgehende Musikgemeinschaft zwischen den Konfessionen, erklärt sich auch, daß mit Ausnahme der früheren Rhaw-Drucke nirgendwo die deutschen Meister eine führende Rolle spielen: auch in der evangelischen lateinischen Kirchenmusik dominiert die Moderation der Zeit, die über eine spanisch-niederländische zu einer mehr französisch-niederländischen und endlich, gegen Ausgang des Jahrhunderts, zu einer italienischen Stilrichtung führt. In den Druckwerken der großen Verlegerfirmen des 16. Jahrhunderts, der Petrejus, der Formschneider, der Berg & Neuber (alle in Nürnberg), der Kriesstein (in Augsburg) usw. usw. kommen, je weiter die Zeit vorschreitet, um so weniger deutsche und in ganz verschwindender Zahl protestantische Meister vor. Sicher ist das meiste unter den dort erschienenen Musikwerken ebensogut für die evangelische wie für die katholische Kirche gedacht, und insbesondere dürfte vieles erst durch die evangelischen Anregungen zustande gekommen sein, so die Motettensammlung bei Formschneider 1537–38, in der vereinzelt protestantische Namen vorkommen, die vierbändige Psalmensammlung bei Petrejus 1538–53, die später erweitert bei Berg & Neuber wiedergedruckt wurde, die 1540 von Georg Forster bei Petrejus herausgegebene Motettensammlung, die Motettensammlungen, die Sigmund Salblinger bei Kriesstein 1540 und bei Ulhard in Augsburg 1548 herausbrachte, besonders auch die fünfbandige Sammlung Evangelienkompositionen für das ganze Jahr bei Berg & Neuber 1554–55. Manches darf durch die Persönlichkeiten der Herausgeber oder der Verfasser von Vorworten als vorwiegend protestantisch in Anspruch genommen werden, so Erasmus Rotenbuchers „Diphona amoena et florida“ (Berg & Neuber, 1549), die Joh. Spangenberg einleitete, oder die verschiedenen Sammelwerke, die Clemens Stephani von Buchau 1567ff. herausgab. Wie wenig aber unter all diesen Werken hinsichtlich der Komponisten und des Stils von spezifisch protestantischer Musik die Rede sein kann, zeigt etwa die Messensammlung, die 1568 Michael Voctus in der protestantischen Zentrale, in Wittenberg selbst, bei Joh. Schwertel erscheinen ließ, und die unter fünf Komponisten vier Niederländer und einen Franzosen, vier Katholiken und einen Protestanten, nämlich Le Maistre enthält. Vorläufig muß eine Darstellung der lateinischen Kirchenmusik daher der allgemeinen Musikgeschichtsschreibung überlassen bleiben.

Außerhalb von Rhaw's Sammelwerken besteht eine fast vollkommene Literatur- und Autorengemeinschaft zwischen den Konfessionen. Nur die Einzeldruckwerke von protestantischen Meistern lassen sich davon abheben. Daß ihre Zahl sehr gering ist, liegt in dem musikalischen Publikationswesen der Zeit begründet: der Markt wird beherrscht von den Sammeldruckwerken, die die Verleger aus den verschiedensten Komponisten zusammenstellen, und nur selten kann es ein einzelner Musiker dahin bringen, daß seine Kompositionen für sich allein gedruckt werden. Dahin gehören die schon genannten Responsorien von Resinarius und die Antiphonen von Dietrich, die Rhaw seinem Vesperarium eingegliedert hatte. Von Dietrich druckte Rhaw (außerhalb seines Gesamtplans) 1545 noch drei Bände Hymnen, nachdem schon 1535 Schöffers & Apiarius Dietrichs „Magnificat octo tonorum“ herausgebracht hatten. Hier wäre auch auf die schon oben erwähnten „Melodiae Prudentianae“ von Lukas Hordisch und Sebastian Forster (1553 bei Nikolaus Faber in Leipzig) zurückzuverweisen (s. Abb. 17). Der führende Meister der sog. Heidelberger Liederschule, Kaspar Othmayr in Heilbronn, tritt mit einer Anzahl von Drucken 1546–49 hervor, darunter je einem Band Bicinien und Tricinien und einem „Epitaphion D. Lutheri“, die größtenteils noch der Erschließung harren, sicher aber voll für die protestantische Kirchenmusik in Anspruch zu nehmen sind. Le Maistres lateinische Werke wurden oben zum Teil schon berührt; hinzuzufügen wäre hier sein Buch „Sacrae cantiones“ von 1570, das dem Kurfürsten August von Sachsen gewidmet ist. Seine Psalmen fanden oben schon Erwähnung — evangelische Psalmenkompositionen, die in Lieder- und andere Sammlungen eingestreut sind, gibt es von Stoltzer an bis zu Le Maistre eine erhebliche Zahl, meist lateinisch, sehr selten deutsch, wovon noch nichts erforscht ist. Dagegen sei auf eine charakteristische Messe von Le Maistre noch verwiesen: während des Meisters frühe (Münchner) Messen sich ganz im Typus der alten niederländischen Cantus-firmus-Messe halten, schreibt er in Dresden eine rein protestantische Messe über „Ich weiß mir ein fest gebauets Haus“ (vielleicht eine Parodie über das gleichnamige, aber erst 1570 erschienene Lied von Le Maistres Dresdner Amtsnachfolger A. Scandellus) und baut in das „Qui tollis“ als cantus firmus ein Lied hinein „O du Lamm Gottes, das der Welt Sünde trägt.“

Das gesamte protestantische Schaffen des Reformationszeitalters auf den außerhalb des Liedes gelegenen Gebieten harret heute noch der Durchforschung. Nur soviel konnte hier gezeigt werden, daß es quantitativ bei Weitem das Übergewicht besitzt und daß in der praktisch-liturgischen Verwendung ihm, wie die zeitgenössischen Berichte und etwa auch die Rhawdrucke

beweisen, bei weitem der Vorrang vor dem Liede zukommt. Der Geschichtsverlauf bestätigt diese Beobachtung: mit vorschreitender Zeit nimmt die lateinische Kunstmusik mehr und mehr überhand, nicht nur gegenüber dem kunstvollen mehrstimmigen Liedsatze, sondern auch sogar gegenüber dem Gemeindegesang. Auf die bezeichnende Änderung in den Zahlenverhältnissen der fünf Auflagen von Walthers Gesangbuch wurde schon verwiesen (vgl. S. 40); sie ist symptomatisch. Mehr und mehr häufen sich in den fünfziger und sechziger Jahren die Klagen darüber, daß das Interesse am Liedgesang immer mehr schwinde, daß die Gemeinden des Singens überdrüssig seien, daß lateinische Chormusik und Orgelmusik den Gottesdienst überwuchern und selbst dem gesprochenen Wort, der Predigt, und dem liturgischen Altargesang den Platz streitig machen. Schon 1536 muß die Kölner Provinzialsynode Klage darüber führen, daß Chorgesang und Orgelspiel selbst Epistel, Credo, Präfation, Vaterunser usw. verdrängen. Mahnungen, daß die Gemeinden selbst singen sollen, daß die Kunstmusik hinter dem Gemeindegesang zurückzutreten habe, enthält in zunehmendem Maße fast jede Kirchenordnung der Zeit (reiches Material bei Liliencron, Liturgisch-musikalische Geschichte, S. 88ff. und bei Rietschel, Die Aufgabe der Orgel, S. 34ff.). Ja selbst die von der lutherischen Lehre von Anfang an verworfenen Teile der Messe, Offertorium und Communio, dringen auf dem Umweg über die lateinische Motette wieder ein. In rasch steigendem Maße werden die Grundgedanken der lutherischen Kirchenmusik vergessen, die Gemeinden werden des Singens müde, eine Lässigkeit in kirchenmusikalischen Dingen macht sich breit, die zu einer energischen Reorganisation des Gemeindegesangs und zu einer bewußten Zurückdrängung der lateinischen zugunsten der deutschen Sprache in der folgenden Epoche führen mußte.

Es ist leicht ersichtlich, wohin die Entwicklung trieb: zu einer Entwurzelung von Luthers Grundgedanken des allgemeinen Priestertums, zu einer Auflösung des einheitlichen und gemeinverständlichen Gottesdienstes, zu einer erneuten Spaltung der Kultgemeinschaft, nur daß das Ergebnis nicht wie in der römischen Kirche die hierarchische Scheidung in Priester- und Laientum, sondern die geistesaristokratische Rangordnung des Humanismus in Bildung und Unbildung war. Mit der Vorherrschaft des Latein, dem Überwiegen der Kunstmusik, wurde der Gottesdienst eine Angelegenheit der Bildungsschicht. Das Volk verlor die direkte Beziehung zum Wort, die ihm im Gemeindeliede geschenkt worden war. An die Stelle der innerlichen Durchdringung des Gottesdienstes vom Schriftwort her drohte die ästhetische Beschauung zu treten, in der Humanismus und Renaissance das Ideal des geistigen Lebens erblickten, an die Stelle des wenn auch formlosen ekstatischen Dranges nach christlicher Wahrheit und Freiheit die Sehnsucht nach der schönen Form als Erfüllung des religiösen Bedürfnisses. Luther selbst hatte das Tor zu dieser Entwicklung geöffnet, indem er die kirchlichen Zeremonien wie die überlieferte Kunst und das weltliche Leben nicht verwarf und verurteilte, sondern eine „Vergeistigung und Verklärung“ (Strich) des weltlichen Lebens, der Kunst und der Zeremonien von seiner Lehre her, eine „Weltfrömmigkeit“ (ders.) wollte. Indem er das Gotterlebnis in das Individuum einschloß, es nicht von der kultischen Form abhängig machte, eröffnete Luther dem einzelnen den Weg zur Gestaltung der gottesdienstlichen Form aus seinem eigenen Bedarf und seinem Bildungsgrad heraus. Luther hatte jedoch gewollt, daß jeder in seinem Stande ein geistlicher Mensch sein, und daß er sich mit anderen im religiösen Erlebnis zur Gemeinschaft binden solle. Das Ergebnis der Entwicklung hingegen, wie es sich in der Kirchenmusik spiegelt, war eine verhängnisvolle Spaltung der Gemeinde nach Stand und Bildung, nach Stadt und Land; mit ihr bot das Luthertum dem Calvinismus die breiteste Angriffsfläche, ihr verdankt die reformierte Kirche ihre zunehmenden Erfolge in Deutschland. Die gewaltige Willens-

spannung, die in der Reformation die Einheit der protestantischen Gemeinde geschmiedet hatte, war im Nachlassen begriffen. An Luthers Stelle war Melanchthon getreten. Aus der neuen Forderung nach einem einheitlichen Gemeindegottesdienst einerseits und aus dem Fortgang der begonnenen Spaltungen andererseits erwuchsen der evangelischen Kirchenmusik die Kräfte, die sie in der nächsten Periode durchströmten und umformten.

LITERATUR.

Geschichte, Kirchengeschichte, Luther usw.: Luthers Werke, Weimarer Ausgabe, haupts. Bd. 19 und 35. — Karl Holl: Ges. Aufs. z. Kirchengesch., I, Luther, 1923. — Gerhard Ritter: Luther, Gestalt und Symbol, 1925. — Heinrich Boehmer: Luther im Lichte d. neueren Forschung, 4. Aufl. Lpz. 1917. — Ders.: Gesamm. Aufs., Gotha 1927. — Otto Scheel: Luther. Vom Katholizismus zur Reformation, 2 Bde. Tübingen 1916/17. — Aug. Jak. Rambach: Über Luthers Verdienste um den Kirchengesang, 1813. — Herm. Kretzschmar: Luther u. d. Musik, Jb. Peters 1917, S. 39. — Herm. Abert: Luther u. d. Musik (Ges. Schriften, hg. v. F. Blume), Halle 1929. — Dilthey: Auffassung u. Analyse des Menschen im 15. u. 16. Jh. (Ges. Schriften II). — Ernst Troeltsch: Renaissance u. Reformation, Hist. Ztschr. Bd. 110 (1913). — Fritz Strich: Renaissance u. Reformation, D. Viertelschr. f. Literaturwiss. u. Geistesgesch. Bd. 1, 1923. — Paul Joachimsen: Gesch. d. Reformation (Propyläenweltgesch.) 1930. — Karl Müller: Kirchengeschichte, Bd. II, 1–2, 1916 u. 19. — J. Huizinga: Erasmus v. Rotterdam, 1928.

Gottesdienst, Liturgik, Organisation usw.: E. Sehling: Die ev. Kirchenordnungen d. 16. Jhs., 5 Bde. 1902–1913. — Paul Grünberg: D. reform. Ansichten u. Bestrebungen Luthers u. Zwinglis in Bezug auf d. Gottesdienst, 1888. — Paul Drews: Studien zur Geschichte des Gottesdienstes, IV u. V. Beiträge zu Luthers liturg. Reformen, Tübingen 1910. — Georg Rietschel: Lehrbuch der Liturgik, 2 Bde. 1900 u. 1909. — Julius Smend: Der ev. Gottesdienst, 1904. — Ders.: Die ev. deutsche Messe bis zu Luthers deutscher Messe, 1896. — Ders.: Die röm. Messe, 1920. — Ders.: Vorträge u. Aufsätze usw. — Rochus v. Lilien-cron: Liturg.-musik. Geschichte d. ev. Gottesdienste v. 1523–1700, 1893. — Joh. Wolf: Luther u. d. musik. Liturgie, Sbde. d. Internat. Musikges. III, 1901/02. — Justus Wilh. Lyra: Luthers deutsche Messe, ed. Herold, 1904. — Friedr. Gebhardt: Die musik. Grundlagen zu Luthers deutscher Messe, Diss., Halle 1929. — Leonhardt Fendt: Der luth. Gottesdienst d. 16. Jhs., München 1923. — Paul Graff: Gesch. d. Auflösung d. gottesdienstl. Formen, Göttingen 1921. — Wilh. Jannasch: Gesch. d. luth. Gottesdienstes in Lübeck 1522–1633, Gotha 1928. — Georg Rietschel: Die Aufgabe d. Orgel im Gottesdienst bis in d. 18. Jh., Leipzig 1892. — Arno Werner: Gesch. d. Kantoreigesellschaften im Gebiet d. ehem. Kurfürstent. Sachsen, Leipzig 1902. — Joh. Rautenstrauch: Luther u. d. Pflege d. kirchl. Musik in Sachsen, Leipzig 1907.

Musikgeschichte, Choral usw.: Karl v. Winterfeld: Der ev. Kirchengesang, 3 Bde. 1843–47. — Phil. Wackernagel: Bibliogr. z. Gesch. d. deutschen Kirchenliedes im 16. Jh., 1855. — Ders.: D. deutsche Kirchenlied von der ältesten Zeit bis zum Anfang d. 17. Jhs., 5 Bde. 1864–1877. — Joh. Zahn: D. Melodien d. deutschen ev. Kirchenlieder, 6 Bde. 1888–1893. — Sal. Kümmerle: Enzyklopädie d. ev. Kirchenmusik, 4 Bde. 1888–1895. — Arnold Schering: Gesch. d. ev. Kirchenmusik, in G. Adlers Handb. d. Musikgesch., 2. Aufl. Berlin 1930. — Ders.: Die metr.-rhythm. Grundgestalt unserer Chormelodien, 2. Aufl. Leipzig 1927. — Ders.: Gesch. d. Aufführungspraxis, Leipzig 1931. — Hans Joachim Moser: Gesch. d. deutschen Musik, I, 3. Aufl. 1923. — Ders.: Paul Hofhaimer. Stuttgart 1929. — Ders.: D. ev. Kirchenmusik im volkstüml. Überblick, Stuttgart 1926. — Joh. Wolf: Das ev. Gesangbuch in Vergangenheit u. Zukunft, Jahrb. Peters 1924. — Wilh. Stahl: D. gesch. Entwicklung d. ev. Kirchenmusik, 2. Aufl. 1920. — J. Dan. von der Heydt: Gesch. d. ev. Kirchenmusik, Berlin 1926. — Wilh. Nelle: Gesch. d. deutschen ev. Kirchenliedes, 2. Aufl. Hamburg 1909. — Joh. Westphal: Das ev. Kirchenlied, 5. Aufl. 1918. — Friedr. Zelle: Die Singweisen der ältesten ev. Lieder, 1899/1900. — Ders.: Ein feste Burg, 1895/97. — Otto Kade: Matth. Le Maistre, Mainz 1862. — Otto Kade: Der neu aufgefunden Lutherkodex, Leipzig 1872. — Rochus v. Lilien-cron: Die horazischen Metren in deutschen Kompositionen d. 16. Jhs., Vjschr. f. Musikwiss., III, 1887. — Kurt Hennig: Die geistl. Kontrafaktur im Jahrh. d. Reformation, Halle 1909. — Herm. Zenck: Sixt Dietrich, ein Beitr. z. Musik und Musikanschauung im Zeitalter d. Ref., Leipzig 1928. — Willi Wölbing: D. Drucker u. Musikverleger Georg Rhaw, ungedr. Diss. Berlin 1922. — Theodor Kroyer: Ludwig Senfl, Einltg. zu Denkm. d. Tonk. in Bayern, Bd. III. — Otto Clemen: Melodiae Prudentianae, Ztschr. f. Musikwiss., X, 1927/28. — Josef Müller-Blattau: D. mus. Schätze d. Bibl. Königsberg, Zeitschr. f. Musikwiss.

VI, 1924. — Th. W. Werner: Lieder von Melanchthon, Sandberger Festschrift 1919. — Dionys Bartha: Ben. Ducis, Diss. Berlin 1930. — Friedrich Spitta: Ein feste Burg, die Lieder Luthers, 1905. — W. Gurliitt: Ein Lütticher Beitrag zur Adam von Fulda-Frage, Lütticher Kongreßbericht 1930, S. 125.

Neuausgabe von Musikwerken: Erfurter Enchiridion z. Färbefaß, 1524, Faks.-Neudr. — Erf. Enchiridion z. Schwarzen Horn, 1524, Faks.-Neudr. — Joh. Walther, Wittenberg. Gesangbuch 1524, hg. v. O. Kade, Publ. d. Ges. f. Musikforsch. Bd. VII. — Straßburger Kirchenamt, 1525, Faks.-Neudr. — Leipziger Enchir. v. Michael Blum, 1528 oder 29, Faks.-Neudr. — Gesangb. d. Böhm. Brüder v. Michael Weiße, 1531, Faks.-Neudr. — Gesangb. v. Michael Vehe, 1537, hg. v. Hoffmann v. Fallersleben, ohne Melodien. — Babstsches Gesangb. 1545, Faks.-Neudr. — Georg Rhaw, Neue deutsche geistl. Lieder, 1544, hg. v. Joh. Wolf, Denkm. deutscher Tonk. Bd. 34. — Ludw. Senfl, Die 7 Worte (Da Jesus an d. Kreuze hing), hg. v. F. Piersig. — Ludw. Senfl, Motetten, hg. v. Th. Kroyer, Denkm. d. Tonk. in Bayern. Bd. III. — Thomas Stoltzer, 37. Psalm „Erzürne dich nicht“, hg. v. O. Gombosi, Das Chorwerk, hg. v. v. F. Blume, Heft 6. — Eine Gesamtausgabe der lat. Kirchenwerke v. Stoltzer durch O. Gombosi in den Denkm. deutscher Tonk. steht bevor. — Sixt Dietrich, Motetten, im Anh. zu Zenck, S. Dietrich (s. o.). — Sätze von Le Maistre im Anh. zu O. Kade, Le Maistre (s. o.) und Ambros, Musikgesch. Bd. V, hg. von O. Kade. — Bicinien aus Rhaws Sammlung, hg. v. H. Reichenbach als „Bicinia Germanica“. — Bicinien von Othmayr, hg. v. W. Lipphardt — Bicinien v. Othmayr, Erasmus Rotenbucher und anderen, hg. v. H.-A. Fehlbehr, 1931.

Zahlreiche verstreute Kirchenliedsätze in den Neuausgaben der Liedersammlungen des 16. Jhs. (Oeglin, Ott, Finck in den Publ. d. Ges. f. Musikforsch. Bd. I–III, VIII–IX) sowie in den Beilagen zu Winterfelds Ev. Kirchengesang, in den Sammlungen von Tucher, Schöberlein-Riegel u. v. a. Besonders ergiebig neuerdings F. Jöde, Das Chorbuch, Bd. I, II und V.

II.

DIE EVANGELISCHE KIRCHENMUSIK IM ZEITALTER DES KONFESSIONALISMUS.

I. DIE EPOCHE DER GEGENREFORMATION.

In den ersten vier Jahrzehnten nach der Reformation war der Protestantismus in dauern-dem, siegreichem Vordringen geblieben. Um 1560 bekannten neun Zehntel des Deutschen Reiches sich zu Luther oder anderen evangelischen Bekenntnissen. Mit der religiösen Bewegung verband sich das neuerwachte Nationalgefühl, das gleichermaßen die spanische wie die päpstliche „Servitut“ bekämpfte.

Die politischen Verwicklungen hatten verhindert, daß der Schmalkaldische Krieg dem jungen Protestantismus das Rückgrat brach. Es war zum Interim von 1548 gekommen, das einem Rekatholisierungsversuch bedenklich ähnelte und damit die Abwehrkräfte des Volkes weit über das bisherige Maß wachrief. In dem gleichen Jahr 1555, in dem der Augsburger Reichstag den „Religions- und Landfrieden“ auf der Grundlage der Parität herstellte, wurde Kardinal Carafa Papst Paul IV. Der Wiedererwecker der Inquisition und glühendste Fanatiker der Kirchenreform war an die Spitze des Katholizismus getreten.

Das Luthertum, ohnehin keine straff organisierte Kirche, sondern nur eine Lehre, vertreten durch eine Summe von Landeskirchen, zudem in Lehrmeinungen gespalten (Philippisten, Gnesio-lutheraner), hatte gegen die katholische Reform wie gegen die konsequente politische Organi-sation der calvinischen Kirche einen schweren Stand. Ein Gebiet nach dem anderen ging ver-loren. Johann Kasimir von der Pfalz war einer der ersten Fürsten, die ihr Gebiet „reformierten“, 1596 folgte Anhalt, 1605 Moritz von Hessen, 1613 Johann Sigismund von Brandenburg. Statt politischer Einigung und religiöser Duldung herrschte der Streit der Parteien. Die daneben einhergehenden irenischen Bestrebungen blieben erfolglos. Der Kampf der Konfessionen

wurde verewigt, als die verschiedenen lutherischen Bekenntnisse und Landeskirchen in Jakob Andreäs Konkordienformel von 1577 sich zusammenschlossen, die „offen die Trennung zwischen den Augsburgischen Konfessionsverwandten und den anderen Gemeinschaften aussprechen“ sollte (Leube). Und seit auf der Dordrechter Synode 1618/19 die strengste Form des Calvinismus sich in der reformierten Kirche durchgesetzt hatte, konnten führende lutherische Theologen wie Polykarp Leiser und Matthias Hoë von Hohenegg ernstlich den Gedanken erwägen, ob es für die Lutheraner nicht besser sei, sich mit den Katholiken gegen den Calvinismus zu verbinden als umgekehrt. Die entfesselte „rabies theologorum“ (Melanchthon), unfruchtbar und zersetzend, überdauert den großen Krieg; ihre zerstörende Wirkung hat der Protestantismus noch bis ins 19. Jahrhundert hinein verspürt.

An der bitteren Feindschaft der Konfessionen brach der Protestantismus innerlich auseinander, durch sie verlor er nach außen seine Stoßkraft. Die Gesellschaft Jesu setzte sich in Deutschland rasch durch; die gegenreformatorische Bewegung fand in Maximilian I. ihren politischen Machtträger. Gegen die Jesuitenkollegien bildete sich die stolze Front der protestantischen Gymnasien und Universitäten. Sie wurden Stätten der neuen Naturwissenschaft, der humanistisch-philosophischen und mit ihnen der musikalischen Studien. Stützen im geistigen Kampfe blieben daneben für den Protestantismus die Städte, über deren wirklichem Niedergang noch immer ein Schein äußeren Glanzes lag. Die kulturelle Führung aber ging auf die Höfe über; sie öffneten der italienischen und niederländischen Kunst weit die Pforten: der fürstliche Absolutismus schuf sich seinen Rahmen in der barocken Kunst.

Für die evangelische Kirchenmusik besitzen diese Vorgänge unmittelbare Bedeutung. Norden und Süden, Stadt und Land, Hof und Bürgertum hatten im Reformationszeitalter im wesentlichen gleichen Anteil an ihr. Jetzt treten die trennenden Momente hervor. Landschaftlich spielt Süddeutschland mit Württemberg noch eine Zeitlang eine Rolle; die Führung geht aber bald mehr und mehr auf Sachsen-Thüringen und Norddeutschland über. Südlich des Mains bleibt einzig Nürnberg noch auf lange hinaus schöpferisch, immer strenger die orthodoxe lutherische Tradition ausprägend. Für ländliche Kirchen wird bald das Lied allereinfachster musikalischer Faktur die einzige Art von Musik; die Pflege der Kunstmusik zieht sich in die fürstlichen Residenzen und in die großen Städte zurück. Die Höfe von Dresden-Torgau, Wolfenbüttel, Kassel, vorübergehend die brandenburgischen Residenzen Ansbach-Königsberg-Berlin führen bis in die Zeit des großen Krieges, teilweise darüber hinaus. Dann treten wieder mehr und mehr die Städte in den Vordergrund: Hamburg, Lübeck, Leipzig, Nürnberg, daneben die kleineren thüringischen: Mühlhausen, Weimar, Eisenach, Arnstadt werden in zunehmendem Maße, bis in die Zeit Seb. Bachs, die Träger protestantischer Musik, selbst in den Zeiten völligen Verfalls der bürgerlichen Kultur.

Die Gegenreformation als geistige Bewegung hat der Musik unermessliche Antriebe zugeführt. Palestrinas Werke, die reichste Entfaltung des reformkatholischen Geistes in der Musik, gab auf Jahrhunderte hinaus der Welt Vorbild und Anregung.

Trotz und infolge des tiefen inneren Gegensatzes hat die protestantische Musik von der gegenreformatorischen doppelten Nutzen gehabt. Einmal entsprach aus der großen Menge jener Produktion infolge ihrer stark verkürzten und vereinfachten Formen vieles auch protestantischen Erfordernissen. So ergab sich, daß die Literaturgemeinschaft, von der oben die Rede war, erneut aufgegriffen werden konnte: die prägnanten, leicht verständlichen und kurzen Messensätze, desgl. viele Motettensätze von Lasso, besonders aber von Jakob Gallus (Handl) wurden bis tief in das 17. Jahrhundert hinein eiserner Bestand der evangelischen Kirche.

Der zweite Vorteil ergab sich aus dem Gegensatz: je mehr die Tendenzen der Gegenreformation sich enthüllten, und je mehr ihre Musik als ein Kind ihres Geistes verstanden wurde, um so schärfer bildete sich das Bedürfnis der Abwehr heraus, um so mehr wuchsen die immanenten musikalischen Kräfte des Protestantismus. Es ist bezeichnend, daß zwar die Literatur-

gemeinschaft bestehen, vom Stil der gegenreformatorischen Musik aber nichts in das eigene evangelische Schaffen übergehen konnte: Michael Praetorius ist das protestantisch-norddeutsche Gegenbild des gegenreformatorisch-südlichen Palestrina, und man kann sich — ungeachtet mancher zeitgebundener Gemeinsamkeiten in Stil und Formen — keinen größeren Gegensatz denken. Im Reformationszeitalter hatte es keine grundsätzlichen Stilunterschiede zwischen katholischer und evangelischer Musik gegeben; gegen Ende des 16. Jahrhunderts ist ihre Ausprägung unverkennbar.

Der Kampf mit den Mächten der Rekatholisierung drängte ein weiteres, bis dahin latentes Problem in den Vordergrund: die Sprachenfrage. War es Luther und dem ganzen Reformationszeitalter selbstverständlich gewesen, daß im Gottesdienst zwar dem Anteil der Gemeinde die Muttersprache, den liturgisch-priesterlichen Funktionen aber wie der Figuralmusik das Latein gebührte, so wird jetzt plötzlich, schon durch das Interim angeregt und dann durch die Gegenreformation verschärft, der Kampf gleichzeitig zu einer Auseinandersetzung zwischen den Sprachen. Es entspricht nur vollkommen den kirchlichen Lehrmeinungen, wenn da, wo das Luthertum strengster Observanz herrscht, das Latein sich neben dem Deutschen am längsten hält (Sachsen, insbesondere Leipzig, Nürnberg, bis ins 18. Jahrhundert), und wenn der Calvinismus von vornherein das Latein zugunsten der Landessprache ausmerzt. Dazwischen liegen mancherlei Kompromißmöglichkeiten, aber im großen ganzen kann man den Kampf bereits um 1600 als entschieden ansehen: mit Ausnahme des Meßordinariums (nicht des Propriums) hat in der protestantischen Kirche auch für die Kunstmusik die Nationalsprache das Übergewicht erlangt, wenn auch mancherorts das Latein noch daneben erhalten bleibt.

An der Entwicklung der Sprachenfrage hatte die reformierte Kirche den hervorragendsten Anteil; sie betrieb weiter die „Reinigung“ des Gottesdienstes in anderen Dingen. Die nüchtern-puritanische Auffassung des Calvinismus vom Gottesdienste als Lehr- und Predigthandlung, die scharfe Ablehnung des „Wunders“ in der Messe, die Richtung auf das Moralisch-Pädagogische, wie überhaupt seine ausgesprochene kämpferisch-antikatholische Haltung wirkten sich gemeinsam aus in der radikalen Ausrottung aller „papistischen Greuel“, womit das Orgelspiel ebenso gemeint war wie die Kerzen auf dem Altar, die lateinische Sprache ebenso wie der Ornat des Priesters, die Figuralmusik ebenso wie die Bildwerke der Kirchen, letzten Endes alle kultische Form und die Zeremonie der Messe insbesondere. Scultetus, der reformierte Hofprediger Joh. Sigismunds, durfte sogar in dem lutherischen Brandenburg Messe und lateinischen Kirchengesang auf das schärfste angreifen, der Erzlutheraner Hoë erklärt (wie Luther) die Zeremonien, die Altäre, die Bilder und die Kunstmusik noch immer als „nur geduldet“, Georg Calixt, obwohl Lutheraner, spricht sich geradezu gegen die Feier der Messe aus, und noch der Große Kurfürst hält es für nötig, testamentarisch seinem Sohn zu empfehlen, er möge „die lutherischen Bräuche mit guter Manier abschaffen“ (Leube). Die Folge dieser Bemühungen war tatsächlich, daß die Meßfeier immer mehr vereinfacht wurde und in musikalischer Beziehung eine Verarmung eintrat, die von dem ganzen reichen und für die Musik so fruchtbaren Zeremoniell meist nur noch Kyrie und Gloria bestehen ließ (Missa brevis); neben der Literaturgemeinschaft ein weiterer Grund, weshalb in der evangelischen Kirche so wenig Messen komponiert worden sind.

Notwendig bewirkte ein solches Verhalten der reformierten Kirche zur liturgischen Form und zur Musik, daß sich deren höher organisierte Gattungen immer mehr auf die Gebiete des Luthertums zurückzogen. Die einzige Musik, die von der reformierten Kirche restlos anerkannt wurde, war das Lied in seiner einfachsten Gestalt; als choraler Gemeindegesang.

Der Psalter/ In Newe Gesangsweise/ vnd künstliche Reimen gebrache/ durch Burckhard Waldis.

Mit jeder Psalmen besondern Melodien/
vnd kurzen Sumarien.



In Frankfurt/ Bei Ch. Eggenhoff.

23. Titelblatt zum Psalter des
Burkhard Waldis.

Aber schon Zwingli, obwohl selbst Dichter und vielleicht Melodieerfinder einiger Lieder, und in erhöhtem Maße Calvin hatten die von Luther sorgsam bewahrte Verbindung mit der musikalischen Tradition und der aktuellen Kunstmusik bewußt ausgeschaltet, und überdies hatte die überscharfe Betonung des moralischen Momentes auch die Verbindung mit dem weltlichen Volkslied zerrissen, die in der lutherischen Kirche so fruchtbar gewesen war. So blieb nur ein Weg zur Schaffung eines Liederbestandes: die Neudichtung aus der höfisch-modischen Literaturströmung der Zeit heraus.

Dieser künstliche Schöpfungsakt eines calvinischen Liederschatzes hatte seine Vorgeschichte gehabt. Schon die der Zwinglischen Richtung nahestehenden Straßburger Gesangbücher der 20er und 30er Jahre (vgl. S. 23) lassen eine besonders starke Tendenz, den Stoff der Psalmen für den Gemeindegesang zu nutzen, erkennen. 1538 hatte dann Jakob Dachser in Straßburg, 1542 Hans Gammersfelder in Nürnberg einen ganzen Psalter mit Melodien erscheinen lassen. 1540 waren in Antwerpen die „Souterliedekens“, flämische Psalmlieder mit weltlichen Melodien herausgekommen, die dann 1556–57 Jakob Clement (Clemens non papa) in 3stimmigen Sätzen neu herausgab. Der Ulhartsche Psalter und die bedeutende, vollständige Psalmdichtung von Burkhard Waldis (Abb. 23) gehören in diese Reihe (vgl. S. 23 ff.). Für Süddeutschland einen entschiedenen Schritt auf dem Wege hatte das Züricher Gesangbuch von Froschauer bedeutet (1540, wohl schon 2. Auflage; vgl. S. 23), das ganz in der Zwinglischen Richtung lag. Seine Verfasser, die Konstanzer Reformatoren Joh. Zwick und Ambrosius Blaurer, zu

denen als Dichter Matthias Greitter, Heinrich Vogther, Ludwig Öler u. a. treten, sind musikgeschichtlich bekannt durch ihre Beziehungen zu Ducus und Dietrich. In dem wichtigen Vorwort spricht Zwick die Überzeugung aus, daß man billig den Psalmengesang vorausstellen, über ihm aber nicht die sonstigen Gebiete des religiösen Liedes vernachlässigen solle; in der Kirche dürfe jedoch als einzige Musik ausschließlich Gemeindegesang erklingen. Die Beschränkung im Musikalischen ist sehr deutlich: bei zahlreichen Liedern wird auf bekannte Melodien verwiesen, eine kleine Anzahl, die immer wiederkehrt. Die Menge neuer Weisen ist äußerst gering. Aber Zwick setzte sich nicht durch. In der reformierten Kirche war bald der Psalter der einzige Stoff des Gemeindegesanges. Wenn, wohl auf direkte Anregung Calvins, Clément Marot, damit begann, den „offiziellen“ Reimpsalter zu dichten, so spielen dabei propagandistische Gründe mit: der französische Hof, dessen Lieblingsdichter Marot war, nahm die Psalmen begeistert auf, Franz I. veranlaßte den Dichter, sie Karl V. zu überreichen, der sich ebenfalls lobend aussprach, Katharina von Medici, Margarete von Navarra, Heinrich II., Diana von Poitiers, alle überboten sich im Gebrauch der Marotschen Psalmlieder. Es scheint, als sei dies einer der vielen Versuche des Calvinismus gewesen, in maßgebende Kreise fast unmerklich einzudringen und sich dort festzusetzen. Doch ließ es die katholische Reaktion nicht zu, der Hof zog sich zurück, und erst nach Kämpfen durfte, lange nach Marots Tode, 1561 zum ersten Male der vollständige Psalter gedruckt werden.

1542 waren zum ersten Male 30 Psalmen Marots erschienen, 1543 deren 50 mit einem Vorworte Calvins, der dort ausdrücklich von den „*mélodies modérées*“ spricht, durch deren Gebrauch die Lieder „sogar in der Kirche“ verwendbar seien, ein Zeichen dafür, daß man sie ursprünglich nur als private Andachtslieder ansah. Marot starb über diesem seinem letzten Werk; Theodor Beza, ein Freund Calvins, vollendete es 1551–62. Die ersten musikalischen Sätze soll schon 1552 Guillaume Franc veröffentlicht haben. 4–6stimmige Sätze zu 83 Psalmen gab 1561 Louis Bourgeois heraus. 1551 war bereits der Anfang einer ersten Komposition des Psalters von Claude Goudimel gedruckt worden, die es in der Folge bis 1566 auf acht Bücher brachte, groß angelegte Sätze in motettischer Form. Goudimel war selbst Hugenotte (er wurde in der Bartholomäusnacht erschlagen) und komponierte den Marot-Bezaschen Psalter

noch zweimal: 1564 gab er einen gekürzten Psalter in vereinfachten, schlicht motettischen Sätzen heraus (s. Beisp. 11) und 1565 endlich den vollständigen, aber in ganz schlichten 4stimmigen Sätzen (contrapunctus simplex) Note gegen Note, meist mit Tenormelodie (s. Beisp. 12). Die Melodien von Franc und Bourgeois

Beispiel 11

Claude Goudimel, 1564 (nach Ausgabe 1580). Text von Cl. Marot. Ps. 46.

Mel.

Dès qu'ad-ver-si-té nous of-fen-se, Dieu nous est ap-pui
 Dès qu'ad-ver-si-té nous of-fen-se, Dieu nous est ap-pui
 Dès qu'ad-ver-si-té nous of-fen-se, Dieu nous est
 et dé-fen-se, Au be-soin l'a-vons es-prou-vé,
 et dé-fen-se, Au be-soin l'a-vons es-prou-vé, Et grand se-cours
 nous est ap-pui et dé-fen-se, Au be-soin l'a-vons es-prou-vé,
 ap-pui et dé-fen-se, Au be-soin l'a-vons es-prou-vé, Et grand

u. s. w.

Beispiel 12

Claude Goudimel, 1565 (nach deutscher Ausgabe 1622). Text Ambr. Lobwasser. Derselbe Psalm.

Melodie

Zu Gott wir un-ser Zu-flucht ha-ben, wann uns schon Un-glück
 tut an-tra-ben, in Wi-der-wär-tig-keit und Not
 tut an-tra-ben, in Wi-der-wär-tig-keit und Not
 tut an-tra-ben, in Wi-der-wär-tig-keit und Not

u. s. w.

liegen ihnen zugrunde, und in dieser Fassung ist der Goudimelsche Psalter musikalisch so wie die Marot-Bezasche Dichtung textlich für die Dauer der Grundstock des gesamten reformierten Liedgesanges geblieben. Die z. T. musikalisch wertvolleren vielfachen Psalmbearbeitungen von Claude Le Jeune (motettisch 1564 u. ö., 1598; im contrapunctus simplex 4–5stimmig 1601, häufig wieder aufgelegt; 3stimmig 1602 u. ö.) haben sich doch nicht in dem Maße wie die Sätze Goudimels durchzusetzen vermocht.

Dieser hugenottische Psalter nun übte auf das ganze reformierte Europa eine ungeheure Wirkung aus. Allein aus dem 16. Jahrhundert zählt man 108 französische Ausgaben. In Italien erschien eine anonyme



24. Titel einer späten Ausgabe des Psalters von A. Lobwasser, Berlin 1700. Sinn des Bildes: die lobenden Wasser, die alle Lande durchströmen.

Nachdichtung 1578 u. ö., mit teils den französischen ähnlichen, teils eigenen Melodien. In Deutschland fand er Eingang durch die (1565 abgeschlossene) Übertragung des — übrigens lutherischen — Königsberger Professors der Rechte Ambrosius Lobwasser, die erstmalig mit Goudimels letzten Sätzen 1573 erschien und unendlich oft wieder aufgelegt wurde (vgl. S. 25, s. Abb. 24). Bis in das 19. Jahrhundert hinein sind diese Lieder gesungen worden, echtste Erzeugnisse calvinischen Geistes: streng biblisch, bis auf den Buchstaben, rationalistisch, von bewußter Beschränkung und Enthaltbarkeit, abgeschlossen von jeder Verbindung mit lutherischer oder gar außerkirchlicher Musik, bar jeder Entwicklung und jeder künstlerischen Absicht. Lobwassers vielgeschmähte Texte sind nichts als Erzeugnisse dieses Geistes, der jeder Kunstübung an sich ebenso feind war wie der volkstümlichen Bildhaftigkeit und Ursprünglichkeit der Sprache Luthers. Wo Luther singt „Ein feste Burg ist unser Gott, ein gute Wehr und Waffen“, da Lobwasser „Zu Gott wir unser Zuflucht haben, wann uns schon Unglück wird antraben“ (s. Beisp. 12); den 87. Psalm beginnt er: „Gott seine Wohnung und sein Habitakel hat auf den heiligen Berg begründet fest, Gott ihm Zion auch mehr gefallen läßt dann je kein Jakobs Hütt und Tabernakel“.

Die große Bedeutung des reformierten Psalters liegt nicht in den wenigen Melodien, die (zu anderen Texten) in den allgemeinen Gebrauch des protestantischen Gemeindegesangs übergegangen sind, sondern in ihrer selbstsicheren Autorisation, in ihrer modischen Richtung und in ihrer satztechnischen Darbietung. Als Grundform stand die „Kantional-

form“ fest (vgl. S. 43): einfach akkordischer Satz Note gegen Note. Es verschlägt dabei wenig, ob die Melodie im Tenor oder, wie dann bald die Regel, in der Oberstimme liegt: sie war ohnehin die einzige gesungene Stimme, alles übrige ist instrumental zu denken, und es scheint, daß auf diesem Weg zuerst die Orgelbegleitung zum Gemeindegesang aufgekommen ist. Hatten die Zwinglianner die Orgeln ihrer Kirchen abgebrochen, so wird doch aus Bern 1581 schon berichtet, daß der Gemeindegesang ausgeführt wird von einem Zinken (Blasinstrument, hier anscheinend in Sopranlage) und drei Posaunen, oder auch, für die Schüler, von einer Orgel. Das Hamburger „Melodeien-Gesangbuch“ 1604 spricht ausdrücklich von der Orgelbegleitung zum Liedgesang. Der Unterschied gegen die oben beschriebenen Sätze des Reformationszeitalters liegt darin, daß jene einem kunstmusikalischen Aufführungskörper anvertraut waren, der, selbst wenn er nur die Liedmelodie sang und alles übrige mit Instrumenten oder auch nur der Orgel musizierte, doch immer einen komplizierten, der Mitwirkung (und oftmals auch dem Verständnis) der Gemeinde entzogenen, kunstmäßigen, abgesonderten Faktor bildete; hier dagegen ist nun der mehrstimmige Satz so eingerichtet, daß die Gemeinde selbst die Melodie singen kann, während die Begleitstimmen instrumental gespielt werden. Der Begriff des „choral Singens“ (vgl. S. 36) geht von der absoluten Einstimmigkeit auf diese begleitete Form über. Plötzlich heißt es in vielen Gesangbuchtiteln: „so gesetzt, daß eine ganze christliche Gemeinde durchaus mitsingen kann“ (Osiander).

Walther hatte sich in dem zweiten Typus seiner Liedsätze diesem Stil schon stark genähert, der ja in der Humanistenode (die übrigens auch stets einstimmig gesungen und akkordisch mit Instrumenten begleitet wurde), seinen Vorgänger gehabt hatte. Doch war in den meisten lutherischen Gebieten ein nur langsames Fortschreiten auf diesem Wege zu verzeichnen gewesen; zäh hielten die jüngeren Meister den älteren Typus fest. Es ist aber bezeichnend, daß in den der calvinischen Richtung näherliegenden Gegenden der reine Kantionaltypus in der gleichen Zeit schon völlig ausgebildet und festgelegt war. Den oben genannten süddeutschen Gesangbüchern schließt sich z. B. die Heugelsche Komposition des Waldis-Psalter (vgl. S. 25) unter Gebrauch des Kantionaltypus unmittelbar an. Zur gleichen Zeit erschien, auf rein lutherischem Gebiet, aber örtlich den calvinischen Territorien benachbart, in Württemberg, der Psalter von Siegmund Hemmel, fürstl. Kapellmeister, einem Mann, der ein reiches kirchenmusikalisches Werk aus den Jahren 1550–60 hinterlassen hat, herausgegeben 1569 von den beiden lutherischen Hofpredigern Balth. Bidenbach und Luc. Osiander; im Vorwort heißt es, daß auch der Liedgesang „in solcher Sprache verrichtet werden solle, die der ganzen gegenwärtigen christlichen Gemeinde verständlich“ sei, eine Bemerkung, die keineswegs das „typische Gepräge der lutherisch-protestantischen Musikanschauung“ (Zur Nedden) trägt, sondern deutlich die calvinistische Einwirkung zeigt (s. Beisp. 13a). Wie der Psalter Marots den französischen, so begeisterte der von Hemmel (über Texte der verschiedensten süddeutschen Dichter, von Hans Sachs bis Ambrosius Blaurer) den württembergischen Hof. Doch bald überholten ihn die Ereignisse. Denn von hier aus geht der gleiche Gedanke in den eigensten Bestand lutherischer Kirchenmusik über; hier mußte der Hebel angesetzt werden, um ihrem Abgleiten in das Artistisch-Ästhetische, in eine nur der Bildungsschicht zugängliche Gottesdienstmusik (vgl. S. 66ff.) zu steuern: der Druck des Calvinismus wird für die lutherische Kirche fruchtbar in der neuen Sorge um das Verständnis und die Mitwirkung der Gemeinde am Gottesdienst durch den Liedgesang. Das Deutsch drängt das Latein, der Kantionalsatz die lateinische Motette und den Liedsatz des alten Typus zurück. Die Kehrseite ist, daß mit dem reformierten Psalter die modische Sprache und die rationalistische Auffassung in das deutsche Lied eindringen. In der Zeit, als sich die meisten lutherischen Territorien in der Konkordie zur Abwehr des Calvinismus einigten, hat dessen gesunder musikalisch-liturgischer Grundgedanke auch im Luthertum festen Fuß gefaßt: 1586 gab derselbe Lucas Osiander seine „50 geistlichen Lieder und Psalmen“ im allereinfachsten 4stimmigen Kantionalsatz heraus, den Hauptbestand der lutherischen Lieder, absolut homorhythmisch (nicht etwa isometrisch; die Liedrhythmik der älteren Zeit bleibt erhalten, wird aber auf ein gleichzeitiges Zusammengehen aller Stimmen ausgedehnt), mit Melodie in der Oberstimme. Der langwierige Prozeß der Beeinflussung des lutherischen Kirchenliedsatzes durch die Idee der reformierten Kirchenmusik ist damit zum Abschluß gelangt, Osiander steht am Ende einer Entwicklungsreihe, die nun durch eine ganze Kette gleichgearteter Kantionalien fortgesetzt wird (s. Beisp. 13).

Die Überschätzung, die Osianders Arbeit in der musikgeschichtlichen Literatur genießt, ist einzig durch diese seine geschichtliche Stellung zu erklären: hier verband sich durch die Vermittlung eines prominenten und mit starker Wirksamkeit ausgestatteten Theologen definitiv der lange vorbereitete Kantionaltypus dem lutherischen Liede. Es ist der Punkt der Entwicklung, an dem kirchliche Zwecksetzung und künstlerischer Wert erstmalig mit Entschiedenheit auseinandertreten. Die Kantionalien wollen zunächst nur Gebrauchsmusik für Gemeindezwecke sein, sie lassen die Kunstmusik unberührt und stehen selbständig neben jener, ohne einen Anspruch auf Ausschließlichkeit zu erheben.

Die wichtigsten Kantionalien der Folgezeit sind: David Wolkenstein, Breslau 1583; Andreas Raselius, Regensburg 1588; Rogier Michael, Dresden 1593; Seth Calvisius, Leipzig 1597; das Eislebener Gesangbuch 1598; Melchior Franck, Coburg 1602; Barth. Gesius, Frankfurt a. d. O. 1594, 1601, 1605; Melchior Vulpius, Weimar 1604; Joh. Jeep, Weikersheim 1607; Martin Zeuner, Ansbach 1616; Thomas Walliser, Straßburg 1614 und 1625; Gotthard Erythraeus, Altdorf 1608. Für Norddeutschland ist das umfassendste Kantional das Hamburger „Melodeien-Gesangbuch“ von 1604, an dem als Setzer 4 nicht unbedeutende Musiker beteiligt sind: David Scheidemann (Oheim des späteren berühmten Organisten Heinrich Scheidemann), Joachim Decker, Hieronymus Praetorius (Jakobi-Organist in Hamburg) und Jakob Praetorius (Sohn des vorigen und später Petri-Organist in Hamburg) (s. Beisp. 13).

Die süddeutsche Gruppe gipfelt in Hans Leo Hassler, der in Nürnberg 1608 seine „Kirchengesänge, Psalmen und geistliche Lieder auf die gemeinen Melodeien mit 4 Stimmen simpliciter gesetzt“ herausgab. Das Buch enthält die ständigen Fest- und Gottesdienstlieder der altlutherischen Kirche, die Katechismus- und Psalmlieder und einige wenige Lieder allgemeinen Inhalts, nur 68 Stücke, aber diese in einem bei aller Schlichtheit meisterhaften Satze, der seine Gültigkeit im heutigen Gottesdienste wieder beweist. Das

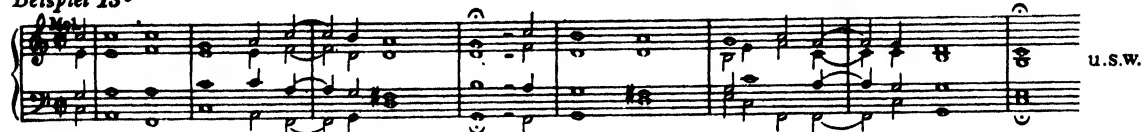
Beispiel 13^a

Anfänge von Kantionalsätzen über „Ein feste Burg“ (Ps. 46)
(in einheitliche Tonart transponiert)

Sigmund Hemmel 1569

**Beispiel 13^b**

Lucas Osiander 1586

**Beispiel 13^c**

Rogier Michael 1593

**Beispiel 13^d**

Seth Calvisius 1597

**Beispiel 13^e**

Barth. Gesius 1601

**Beispiel 13^f**

David Scheidemann 1604

**Beispiel 13^g**

Melchior Vulpinus 1604

**Beispiel 13^h**

Hans Leo Hassler 1608

**Beispiel 13ⁱ**

Michael Praetorius 1610



norddeutsche Gegenstück zu Hasslers „Kirchengesängen simpliciter“ bilden die Teile V–VIII aus den „Musae Sioniae“ des Michael Praetorius, in Wolfenbüttel 1607–10 erschienen und ebenfalls einfachste Kantionalsätze mit Oberstimmenmelodie enthaltend, im wesentlichen homorhythmisch und akkordisch, in der Hauptsache 4–5stimmig zu den alten polymetrischen Fassungen der Melodien gesetzt. Während aber Hassler sich auf den alten Liederstamm beschränkt, umfassen die Musae V–VIII des Praetorius neben dem Stamm eine große Menge neuen Liedgutes, wie es in dieser Zeit in riesigen Mengen entstand (s. unten); in fast 1000 Sätzen werden hier etwa 600 Lieder geboten. Dieses Kantional ist von großem hymnologischem Interesse, textlich als einzige Quelle vieler Lieder, melodisch insofern, als Praetorius alle Liedmelodien in den verschiedenen Fassungen zusammenstellt, in denen sie zu seiner Zeit in den Landeskirchen gesungen wurden. Regelmäßig erscheinen die Melodiemarken: Braunschweig, Mark (Brandenburg), Meißen, Thüringen, Seestädte, Franken usw. Damit bildet die Sammlung eine einzigartige Quelle für den gesamten lutherisch-protestantischen Liedbestand um 1600.

Zwei Dinge sind allen diesen Sammlungen gemeinsam: die mehr oder weniger strenge Anwendung des Kantionalsatzes und das Festhalten an dem Liederstamm der Reformationszeit, der nur hie und da durch Aufnahme neuer Lieder, und zwar mehr solcher aus den späteren böhmischen Brüdergesangsbüchern (vgl. S. 23) als neugedichteter, erweitert wird. Nur M. Praetorius geht über diesen Umkreis weit hinaus: zieht man sein Gesamtschaffen in Betracht, so ergibt sich ein Bestand von annähernd 700 verschiedenen Liedmelodien mit einer noch größeren Zahl von verschiedenen Texten, gegenüber etwa 80, die den Stamm bilden. Die Ziffern beleuchten schlagend das ungeheuer starke Anwachsen der Liederdichtung in diesem Zeitalter: eine der Folgen aus dem Druck der Gegenreformation einerseits und der rapiden Verbreitung des reformierten Psalters andererseits.

Ziffernmäßig nimmt die Liederdichtung einen lebhaften Aufschwung. Die Kehrseite davon ist ein rasches Nachlassen der schöpferischen Intensität. Mit der Unmittelbarkeit und Eindringlichkeit der Liederdichtung in der Reformationszeit kann sich das Zeitalter der Gegenreformation nicht messen. Die Ordinariuslieder für den allsonntäglichen Gottesdienst stehen bereits fest, ebenso die Lieder für die hohen Feiertage, an ihnen ist kein eigentlicher Bedarf. Zwar dichtet man Psalmen-, Evangelien-, Katechismus- und Glaubenslieder nach altem Muster, aber oft wird nur eine Verwässerung der alten Dichtungen daraus. Das Psalmlied zumal verändert sich unter dem reformierten Vorbild. War zu Luthers Zeiten der Psalm nur als dichterische Vorlage betrachtet worden, die in freier Verwendung auf Christus hin symbolisiert wurde, so hält man jetzt mit einer gewissen ängstlichen Pedanterie am Wortlaut fest. Damit verschwindet die inbrünstige Überzeugungskraft, das Lied bekommt einen lehrhaften oder gar predigtartigen Ton. Erbauliche Betrachtung ersetzt gern das unmittelbare Bekenntnis. Der Hang zum Lehrhaften und Erbaulichen läßt ganze Gattungen von Liedern neu erstehen, besonders das häusliche Lied, in dem der Familienkreis wie die gesamte sonstige Realität des täglichen Lebens in eine meist weniger derb bildhafte als trocken aufzählende Beziehung zu Gott gebracht wird. Georg Niede (Herford 1585) empfiehlt Gott all sein Hab und Gut, sein Weib, seine Kinder und alle Angehörigen bis zu den Bekannten hinunter. „Der Hauston wird nicht selten zum hausbackenen Ton“ (Nelle). Kinderlieder, wie sie schon Nik. Hermann geschrieben hatte, bilden eine ganze Literatur, die hauptsächlich Kaspar Stolshagen pflegte („Kinderspiegel“, Eisleben 1591). Joachim Magdeburgs „Tischgesänge“ (Erfurt 1571) waren weit verbreitet; sein Lied „Wer Gott vertraut, hat wohl gebaut“ bleibt Eigentum aller Gesangbücher. Die Neigung zum privaten Andachtslied in Verbindung mit den Schrecknissen, die Krieg und Pest brachten, ruft eine Fülle von Sterbeliedern hervor. Valerius Herberger in Fraustadt bei Posen dichtet 1613 sein „Valet will ich dir geben“, Christoph Knoll in Sprottau 1599 „Herzlich tut mich verlangen“, Barth. Ringwaldt „Es ist gewißlich an der Zeit“. Wie Stolshagen das Kinderlied, so pflegt Johann Leon in Wölflis (Thür.) ausschließlich das Sterbelied. Von ihm stammt die tiefste Todesdichtung der Zeit „Ich hab' mein Sach Gott heimgestellt“. Anonym sind „Christus der ist mein Leben“ (1609) und „Freu dich sehr, o meine Seele“ (1620), zwei Lieder, die wohl anderthalb Jahrhunderte hindurch die meistgebrauchten Sterbegesänge blieben.

Hand in Hand mit der Spezialisierung in einzelne Inhaltsgruppen geht eine immer unverkennbarer hervortretende Beziehung auf das eigene Ich. Mit Recht bemerkt Nelle, daß in Martin Behms Lied „O Jesu Christ, meins Lebens Licht“ bereits die Keime der Herrenhutischen Poesie vorliegen. Nicht nur im Inhalt, auch in der Sprache geht die Dichtung der Zeit diesen Weg. Ihre schwärmerische Süßlichkeit steht oft in seltsamem Widerspruch zu dem ängstlichen Festhalten an hergebrachten Bildern und Vorstellungen. Christi Leiden wird gern mit realistischen Zügen ausgemalt. Die Zerknirschung des Sünders soll spürbar werden. Die Erlösung wird in einer bis zur Selbstaufgabe gesteigerten Versenkung in den

**Ein Geistlich Brautlied/ Der
glaubigen Seelen / von Jesu Christo
ihrem Himmlischen Bräutigam: Geselt
ist über den 45. Psalm/ des Propheten
David.**

D. PHILIPPUS NICOLAI.

Ich schon leuchtet der Morgenstern/ Doll gnad und Barm-
Daß Gnade auf Jacobs Stuhl/ Mein König und
Ich von dem Herrn/ Die süße Wahrheit/ Jesu
mein Bräutigam/ Laß mir mein Herz befehlen/
Liedlich/ freudlich/ schön und herrlich/ groß und herzlich/
sich von Geden/ Geden und die prächtig erfahren.

**Ich schon leuchtet der Morgenstern/
Doll Gnade und Barmherzigkeit von dem
Herrn/**

25. Philipp Nicolai „Wie schön leuchtet
der Morgenstern“. 1. Druck mit Noten,
Hamburg 1614.

Heiland gesucht. Der sinnlich-übersinnliche Ton der mystischen Brautliebe setzt sich durch. In ihm entsteht eine ganze Literatur an „Jesusliedern“. Hierin ist wie kein anderer Philipp Nicolai mit seinem Liederpaar „Wie schön leuchtet der Morgenstern“ (Abb. 25) und „Wachet auf, ruft uns die Stimme“ („Freudenspiegel des ewigen Lebens“, Unna 1598) vorangegangen. Mit ihrem allegorisch-glutvollen Liebesbekenntnis zu dem „allersüßesten Jesus“ haben sie bis in Bachs Zeit hinein einen führenden Platz eingenommen; sie leben noch heute und haben ihrem Verfasser die Unsterblichkeit gesichert. Nicolai folgte auf dem eingeschlagenen Pfade Martin Moller in Görlitz, der das alte, nun wieder zeitgemäße „Jesu dulcis memoria“ frei nachdichtete in „Ach Gott, wie manches Herzeleid“. Die anonymen Lieder „Jesu Kreuz, Leiden und Pein“ mit seinen überschwänglichen 17 Strophen und „In dir ist Freude“ entstehen gegen 1600. Martin Schalling dichtet schon früher „Herzlich lieb hab' ich dich, o Herr“ (Nürnberg 1571).

Weist Nicolai neue Pfade, so wahrte Nikolaus Selnekker (1532–92) eher Luthers Gedankenwelt und Ton. Wie Magdeburg, Moller und viele andere hatte er seine Gesinnung mit viel Leid, mit Verfolgung, Amtsentsetzung und Elend bezahlen müssen, 1561 war er, als Kryptocalvinist verdächtigt, seiner Stellung als Kursächsischer Hofprediger enthoben worden. Bei ihm wird am wenigsten derjenige Zug spürbar, der sonst den meisten Liedern der Zeit das Gepräge gibt: die ängstliche Besorgnis um die Reinheit der Lehre, die so deutlich die bedrängte Lage des Lutherums zwischen Gegenreformation und Calvinismus erkennen läßt. Zwar sein Lied „Herr Jesu, hilf, dein Kirch erhalt“ (der Anfang später abgeändert in „Ach bleib bei uns, Herr Jesu Christ, weil es nun Abend worden ist“) läßt etwas von der Bedrängnis der Zeit fühlen. Aber die Sprache ist wuchtig und hart, und das Bewußtsein, für die Glaubensein-

heit einer Gemeinde und nicht für eine private Not zu bitten, durchströmt kräftig die wenigen Zeilen. Daß ihm auch die Gefühlswelt der anderen Dichter seiner Zeit bekannt war, beweist das zärtlich-vertrauensvolle „Laß mich dein sein und bleiben“. In seiner großen Sammlung „Christliche Psalmen, Lieder und Kirchengesänge, in welchen die christliche Lehre zusammengefaßt und erklärt wird“ (1587), hat Selnekker seine Lieder im Verein mit solchen von Luther, von Lobwasser, von den Böhmisches Brüdern usw. veröffentlicht. Mit ihr tritt er gleichzeitig auch in die Reihe der Setzer von Liedern ein: neben Le Maistre, Scandellus, Baccusius (Gotha) hat der Dichter selbst eine Reihe 4stimmiger Kantionalsätze beige-steuert. Auch eine Anzahl Melodien wird Selnekker zugeschrieben (Winterfeld spricht von 28). Ein didaktischer Reimdialog über das jüngste Gericht dürfte zu den frühesten Vertretern der Gattung in evangelischen Liederbüchern gehören.

Eine Sonderstellung nimmt Cornelius Becker ein. Als Universitätsprofessor in Leipzig hatte auch er 1601 sein Lehramt um seines Luthertums willen aufgeben müssen, wurde aber bald rehabilitiert. 1602 gab er den ganzen Psalter in neuen Dichtungen heraus. Reiht er sich damit zunächst nur der großen Schar älterer Psalmdichter an, so kommt in einer Beziehung doch diesem Werk besondere Bedeutung zu: es war ein bewußter Versuch, den Lobwasserschen Psalter, der allmählich auch die lutherischen Gesangbücher durchsetzte, zu verdrängen. Freilich ohne Erfolg. Zwar waren die Texte auf bekannte ältere Kirchenlied-melodien gedichtet, um sie leichter einzuführen, und kein geringerer als der Thomaskantor Seth Calvisius versah sie mit Kantionalsätzen (1605 u. ö.). Aber die Volkstümlichkeit fehlte. Landeskirchentum und konfessionelle Enge bildeten unüberwindliche Hindernisse, und eine tiefere Spur würde der „Beckersche Psalter“ vermutlich nicht hinterlassen haben, hätte nicht Heinrich Schütz ihn einer ganz selbständigen

ODA III.

In obliuionem profectus Caeli.



27. Aus Helmbold-Burck, Hebdomadas usw., 1580.

SECUNDI DIEI,
Viless plerofq; vagari:
Nitido ius tegmine mundi:
Nec tanti numeris vium
Meditari mente, nec ore.
DEVS hoc à crimine noltron
Animos, lingualq; coherce:
Procul abint impia factis
Pueris obliuio cœli.
Vbi fors non cunq; locabit,
Moneat circumflus æther,
Domini virtute potentia
Opus ingena enucle.



ODA 4

enge Verbindung des Musikers mit dem Dichter, die Berührung mit den künstlerischen Grundlagen von Lassos Stil und das Verhältnis, in dem er als Wegbereiter zu seinem größeren Nachfolger, Joh. Eccard, steht, das bezeichnet für Joachim a Burck die geschichtliche Stellung.

Dichtungen wie die zahlreichen, von Burck, Eccard, L. Schröter (1576–80) u. a. komponierten lateinischen Oden Helmbolds (Abb. 27) haben ihren Anlaß in der Ausbreitung des protestantischen Schulwesens. Sie bilden eine Fortsetzung der humanistischen weltlichen Ode. Nach dem Vorgang der „Melodiae Prudentianae“ von Hordisch und Forster (s. S. 25, 44 u. 53) hatten Martin Agricola 1557 und Barth. Gesius 1597 und 1609 ihre „Melodiae scho-

lasticae“ herausgebracht. Das wichtigste Werk auf diesem Gebiet aber wurde die „Paraphrasis psalmorum poetica“, eine Psalmübersetzung in horazischen Maßen von dem schottischen Gelehrten Georg Buchanan (1566), die Nathan Chyträus 1585 (mit Fortsetzung 1619) erstmalig mit den ganz einfachen Sätzen von Statius Olthoff († 1629) herausgab. Die Melodien gehören z. T. älteren Odenkompositionen an, die Sätze zeigen die Verschmelzung des alten Odenstils mit dem Kantionaltypus. Die Sammlung erlebte zahlreiche Auflagen, sie wurde innerhalb der Lateinschulen die schärfste Gegnerin des Lobwasserschen Psalters und der Goudimelschen Sätze. Bis in das 18. Jahrhundert sind einige Texte mit den Olthoffschen Melodien im Gebrauch geblieben.

An derartigen lateinischen Schulliedern herrschte großer Bedarf. Darauf wirft eine merkwürdige Literaturgattung ein bezeichnendes Licht, die Relatinisierungen deutscher Lieder (vgl. S. 56). Die erzieherische Tendenz im Protestantismus führt in ihnen bis zur scheinbaren Verleugnung des lutherischen Gemeindegesangs. Mit ihm darf man diese Übersetzungen jedoch nicht in unmittelbaren Zusammenhang bringen, sie dienen eben nur dem Schulgesang. Die Anordnung ist in der Regel so, daß sich auf 2 Seiten der deutsche und der lateinische Text und je 2 Stimmen des 4stimmigen Satzes gegenüberstehen. 1578 bringt Wolfgang Ammon in Frankfurt a. Main seine „Libri tres odarum“ heraus (Abb. 28), die zahlreiche Neuauflagen erlebten. Sylvester Steier veröffentlicht 1583 in Nürnberg zwei Bücher „Christliche Haus-hymnen“, jedes Buch in 8 Klassen geteilt (Morgensegen, Abendsegen, Tischgebete usw.), deren jede 7 Lieder umfaßt. Christian Lauterbachs „Cithara Christiana“ (Leipzig 1585, Neuauflage schon 1586) enthält nicht weniger als 175 solcher Lieder mit 92, meist alten Melodien. Anonym erscheint in Hamburg 1592 eine ähnliche Sammlung, nur mit Melodieanfängen versehen. Besonders widersinnig wirkt es, wenn sogar der Psalter der scharf das Latein bekämpfenden reformierten Kirche ins Lateinische übertragen wird (Psalter von Andreas Speth, Heidelberg 1596). Das sind nur die Anfänge einer Literatur, die bis weit ins 17. Jahrhundert hineinreicht. 1648 noch dichtet Georg Leuchner in Colditz Luthersche Lieder metrisch in lateinischer und sogar griechischer Sprache nach (Moser), und im gleichen Jahre erscheint in Görlitz eine Sammlung von nicht weniger als 267 lateinischen Oden (von Hauschkonius u. a.). Es ist eine mehr breite als tiefe Spezialliteratur, die sich da eröffnet. Eine nennenswerte Wirkung auf die Geschichte der evangelischen Kirchenmusik hat sie wohl kaum ausgeübt.

Auch die späteren Setzer des reformierten Psalters erreichten bei weitem nicht die Wirkung Goudimels. Samuel Marshall in Basel gab 1606 die Goudimelschen Sätze mit Melodie in der Oberstimme heraus, und ähnlich bearbeitete Landgraf Moritz der Gelehrte von Hessen 1612 den Psalter neu 4stimmig, nachdem er schon 1601 eine einstimmige Ausgabe mit einer Reihe eigener Melodien veranstaltet hatte (beide öfters aufgelegt). Goudimel blieb in diesem Wettstreit Sieger.

Charakteristisch sind für das Kirchenlied dieser Epoche seine häuslichen und privaten Tendenzen, seine dogmatische Zuspitzung auf die reine Lehre, sein zum Mystischen neigender Jesuskult und die Pflege

zahlreicher Spezialgattungen, die an die Stelle der früheren Einheit treten. In diesen Grenzen entfaltet die Zeit eine fast unglaubliche Produktivität. Nimmt man zu der Zahl von Sammlungen mit neuen Liedern die Menge derjenigen Gesangbücher hinzu, die immer wieder die alten Stammlieder drucken oder sie mit neuen vermischen, so ergibt sich eine sehr beträchtliche Ziffer an Gesangbüchern wie an Liedern. 1599 erscheint in Nürnberg ein Gesangbuch mit 525, 1600 in Frankfurt eines mit 535 Liedern. Das Görlitzer Gesangbuch von 1611 bringt es auf 700, das Fuhrmannsche Gesangbuch, das im gleichen Jahr in Nürnberg erschien, auf 748, ein Gesangbuch von 1626 gar auf 836 Lieder. Trotzdem ist die große Zeit der Liederbücher vorbei. Was erscheint, gelangt trotz der hohen Ziffern meist nicht über lokale Bedeutung hinaus. Auch die Wirkung der Neudichtung auf den Bestand an Gemeindeliedern darf nicht überschätzt werden. Sind auch Selnekker, Ringwaldt, Nicolai, Helmbold und manche andere mit ihren Liedern zeitweise in den Gemeindegesang eingedrungen, so haben sie sich doch in der Regel nur örtlich und zeitlich begrenzt halten können. Das auf eine einzelne Gemeinde oder Landeskirche zugeschnittene Gesangbuch, das der Kirchgänger selbst, nicht nur der Kantor benutzen soll, wird gebräuchlich. Durch Kantionalsatz und Orgelbegleitung wird schon oft die Beigabe der Melodie entbehrlich. Manche Gesangbücher verzichten ganz auf den Abdruck, andere notieren nur die Anfänge. Neue Melodien finden sich im Verhältnis zu der Zunahme der Dichtungen ziemlich spärlich. Das soeben erwähnte Fuhrmannsche Gesangbuch bringt zu seinen 748 Liedern ein paar wenige, das von 1626 zu 836 Liedern nur 10 Melodien, darunter nicht eine neue. Die Neudichtung lehnt sich in den meisten Fällen an alte Vers- und Strophenschemata an und übernimmt alte Melodien. Dichter wie Selnekker, der mit eigenen, oder Helmbold, der mit Burcks und Eccards Kompositionen auftritt, sind selten. In größerer Menge tauchen neue Weisen nur etwa bei M. Praetorius, Melchior Vulpus, Barth. Gesius (s. oben) oder in den „Threnodiae“ von Christoph Demantius von 1620 (s. unten) auf. Ein Gesangbuch wie das von Georg Österreicher für Windsheim bearbeitete (Rothenburg ob d. T., 2. Aufl. 1623) mit 24 eigenen Melodien zu älteren und neuen Liedern ist eine Ausnahme.

Die natürlichen Grenzen werden diesem Zeitraum durch einige ungefähr mit dem Beginn des großen Krieges zeitlich zusammenfallende Werke gesetzt. Für die Bearbeitungen des reformierten Psalters bildet die des Landgrafen Moritz (1612), für die lange Geschichte des lutherischen Psalmliedes der Beckersche Psalter von Heinrich Schütz (1628) einen gewissen Abschluß. 1626 erscheinen die gesammelten Werke von Burck und Helmbold. Und 1627 wird die Entwicklungsreihe der Kantionalien mit ihrem bedeutendsten Beitrag vorläufig beschlossen, mit Joh. Hermann Scheins Leipziger Kantional, dem letzten Werk des großen Thomaskantors. Die Bedeutung des Buches, das Polykarp Leiser mit einer Vorrede versah, liegt einmal darin, daß es zu den alten Liedern ausgezeichnete, oft mehrfache Sätze, meist im Kantionalstil, mitunter auch in freierer Bearbeitung, bringt, zum anderen darin, daß von den 286 Liedern mit 211 Melodien Schein selbst 55 mit eigenen neuen Weisen versehen hat.

L I E D E R

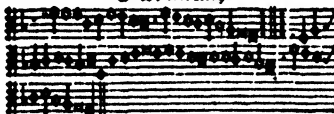
Dem will ich in der Gemein/
Mitm Grimm erheben reyne/
Und dein Lob singen frey.

IX.

Auß dem sechs vnd vierzigsten
Psalm.

Gott ist vnser Zuversicht vnd Hülff/
Ein trost vnd irg wider des Trauels vnd
der Trannnen wägen vnd toben.

D. Mart. Luth.



In feste Burg ist unser Gott/
Ein gute Wehr vnd Waffent/
Er hilfft vns frey auß aller noth/
Die vns jetzt hat betroffen/
Der alt böse Feindt/
Wir ernst ers jetzt meyne/
Groß Wacht vnd viel list/
Sein grausam rüftung ist/
Auff Erde ist nicht seins gleichen.

2.

Wir vnser Wacht ist nichte gegheir

Wt

28. Wolfgang Ammon, Neues Gesangbuch deutsch und lateinisch,
Ausg. 1583. „Ein feste Burg“.

S E C V N D V S 93

In caribus piornm,
Carmen canam fenorum,
Hinc laude de tua.

DE PSALMO QVADRA-
GESIMO SEXTO.

Devs nobis est refugium & virtus &c.
Consolatio & fiducia contra Satana & Tyrann-
orum insidias & furores,

ODA IX.

Tetracolos Enneastrophos,
Carmen iambico partim dimetro acatal. & caes.
cataleptico alternatim, partim monometro by-
percataleptico triplicato cum gemino dimetro
brachycatal. & cataleptico currens,

1.

Ax firma nostra est Dvs,
Et armatura fortis:

Tribulationibus

Cunctis lenas subortis

In hoste mira

Iam feruet ira:

Vi fraude bellum

Parat, per hoc solum,

Nec vlus aquat illam.

2.

Nostrum nihil robur valet.

Iam

Vom Tot.

CCXLVII. Ein anders. Joh. Herm. Scheins. In obidem stile sine carissima SUSANNE-SIDONIE prior, matr. d. 5.

C. *Seligkeit / Friede / Freude und Ruh sind ich bey
Welcher mich in et nem Ru Erhö aus*

*meinem Gott /
aller Noth!* Mein Heilte Jesu Christ Ihesu

Q. *Seligkeit / Friede / Freude und Ruh sind ich bey
Welcher mich in et nem Ru Erhö aus*

*meinem Gott /
aller Noth!* Mein Heilte Jesu Christ Ihesu

mit

und Sterben. 441

*Seligkeit / Friede / Freude und Ruh sind ich bey
Welcher mich in et nem Ru Erhö aus*

*meinem Gott /
aller Noth!* Mein Heilte Jesu Christ Ihesu

*Seligkeit / Friede / Freude und Ruh sind ich bey
Welcher mich in et nem Ru Erhö aus*

*meinem Gott /
aller Noth!* Mein Heilte Jesu Christ Ihesu

*Seligkeit / Friede / Freude und Ruh sind ich bey
Welcher mich in et nem Ru Erhö aus*

*meinem Gott /
aller Noth!* Mein Heilte Jesu Christ Ihesu

mit

29. Joh. Herm. Schein, Leipziger Kantional, 1627. Sterbelied auf den Tod seines Töchterchens Susanna Sidonia, 5 Stimmen (Cantus, Quinta vox links; Altus, Tenor, Bassus mit Generalbaßziffern rechts).

Von diesen wiederum gehören 41 zu Liedern, die er selbst gedichtet hat. Ein Zehngebotelied, 22 „Meditationen“ über Psalmen und 18 Sterbelieder stammen von ihm, die letzteren z. T. veranlaßt durch den Tod seiner Frau und seiner Kinder, die er alle in den Pestzeiten des Krieges hinsterven sah (vgl. Abb. 29, 30). Ein paar von Scheins Weisen haben sich bis in die Gegenwart erhalten.

Die Einheit des alten Gemeindeliedes ist zerspalten. Eine ganze Reihe von Liedarten mit spezialisierten Inhalten hat sich gebildet. Gewiß ist das Neue nicht in erster Linie für die Kirche bestimmt. Aber gerade das ist bezeichnend, daß die Neigung der Dichter und Musiker sich auf das private Andachtslied richtet. Luther hat das Individuum mit der Last der Verantwortung beladen, es als Einzelwesen dem Göttlichen gegenübergestellt. Der Einzelne jedoch lebt in der Gesamtheit. Erst in der Gemeinde erfüllt er ganz seine Aufgabe. Im Zusammenschluß zum Ganzen vollzieht er den notwendigen Ausgleich zu der Vereinzelung.

Vom Tod

2. Vor

und Sünden.

44²

1. Vor ich hatte Schmerzen gros In meinem Gleichbedeilem...
2. 'Selig ist des Tages Hecht / Daran ich bin

30. Joh. Herm. Schein, Forts. zu Abb. 29. Die Anfangsbuchstaben der 3. Strophen lassen den Beginn des Akrostichons „Susanna Sidonia“ erkennen.

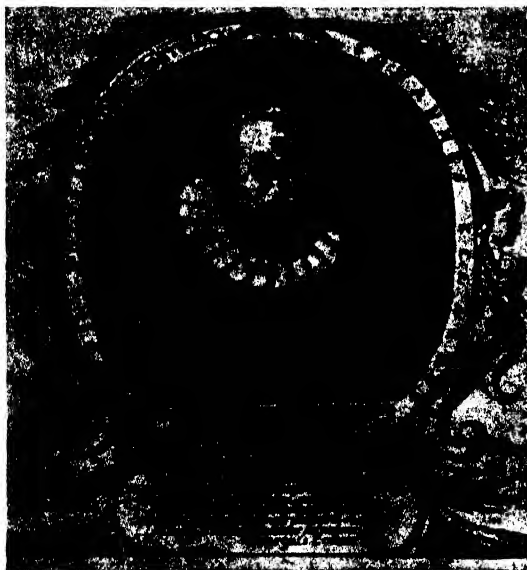
Der Ausgang jener Epoche führt zu einer stärkeren Individualisierung. Von einem Mitträger des Gottesdienstes wird der Mensch mehr und mehr zum genießenden Zuhörer und zum privaten Andächtigen. Er schafft sich seine Lieder für diese neue Haltung. Dagegen wehrt sich die Kirche, indem sie erneut versucht, die Gemeinde enger am Gottesdienst zu beteiligen. Der Liedgesang findet im Kantionalsatz die neue Form, an der alle Anteil haben. Das schließt die Kunstmusik nicht aus. Aber auch hier, in der kunstmäßigen Bearbeitung des Liedes, tut sich wie im Liedschaffen ein Riß auf. Gemeindegesang und Kunstlied waren im Reformationszeitalter keine Gegensätze gewesen. Sie waren nur zwei verschiedene Darstellungsformen. Der intakte Choral verband beide. War der Kunstsatz noch so kompliziert: seinen Kern bildet der Lied-cantus-firmus. Und diese Melodien waren an sich Gemeindegut. Jetzt aber treten gegeneinander der Gemeindegesang, einstimmig oder mit Kantionalsatzbegleitung, und ein Kunstlied neuartiger Gestalt, das entweder den Choral-cantus-firmus auflöst, zer-

bricht, ihn zum Gefäß neuer Inhalte macht, oder aber ganz neue, unbekannte Liedweisen, in einen unauflösbaren Satz verflochten, einführt.

Die Liedbearbeitung im Reformationszeitalter war eine darstellende Kunst, im Zeitalter der Gegenreformation wird sie zur deutenden Kunst. Das ist noch nicht gleich expressive Kunst. Im Frühbarock treten allmählich Strömungen hervor, die sich auf ein intensiveres Erfassen des Textes und eine mehr auf Einzelheiten ausgehende Wiedergabe des Wortinhaltes richten. Sie führen im Hochbarock später zu einer inbrünstigen Versenkung in den Gegenstand und zu einem Bemühen, die an ihm sich entzündende seelische Erregung in klangliche Erscheinung umzusetzen. Eine solche Ausdrucksmusik ist nur ein Spezialfall der „deutenden“, deren grundsätzlicher Gegensatz im „Darstellen“ liegt. Darstellender Kunst kommt es darauf an, ihren Gegenstand — im Falle der evangelischen Kirchenmusik die Liedweise — klar und vernehmlich als das an sich Werthaltige, als etwas Unberührbares, ewig Gleichbleibendes hinzustellen, dem sie nur Folie, Rahmen, Ornament sein will. Deutende Kunst will ihren Gegenstand selbst verändern, ihn in eine absichtsvolle Beleuchtung rücken, ihn zum Gefäß eines menschlichen Willensaktes machen. Die Musiker der Lutherzeit waren Diener am Wort, die kunstmäßige Liedbearbeitung war eine ancilla theologiae. Stilgeschichtlich entspricht das dem älteren deutschen „spätgotischen“ Typus. Renaissanceströmungen haben in der evangelischen Liedbearbeitung nur eine geringe Rolle gespielt. Selbst da, wo ein Senfl oder ein Hellinck autonome ästhetische Gesetze auf den Stoff anwenden, bleibt es doch vorwiegend bei einer darstellenden Behandlung mit veränderten Mitteln. Die Liedsetzer im Zeitalter der Gegenreformation dagegen suchen den Stoff zu vergegenständlichen, das Einmalige und Wechselnde seines Inhaltes musikalisch zu realisieren, ihm eine Formulierung zu geben, die das Ergebnis eines bewußten Deutungswillens ist. Einem Johann Walther ist die Liedweise Träger des göttlichen Wortes, etwas Ewiges und Unberührbares, ähnlich dem geoffenbarten Wort Gottes selbst, mithin selbst etwas Göttliches, dem er dient, indem er es ornamental umschreibt. Einem Lechner etwa wird sie zum Stoff, der von menschlichem Fühlen, von wechselnden Affektregungen her durchdrungen und mit menschlichem Erleben verknüpft werden muß, und den er sich aneignet, indem er ihn aufspaltet und in wechselnde Formen faßt. Einem Schütz, später, wird sie zum Negierbaren, nur zufällig dem Wort Anhaftenden, das im persönlichen Erleben des Textgehaltes zersetzt und durch den Ausdruckswillen ersetzt werden kann und das er souverän beherrscht, um es völlig neu zu gestalten.

Die entscheidende Persönlichkeit für das deutsche Lied, auch für das protestantische, wurde Orlando Lasso. Daß er absichtlich protestantische Lieder bearbeitet habe, ist nicht anzunehmen; er übernahm Wort und Weise aus sekundären, katholischen Quellen. Sein Schaffen, dessen stilgeschichtliche Bedeutung in diesem Zusammenhang fundamental ist, kann in einer Darstellung der evangelischen Kirchenmusik keine ausführliche Würdigung finden. Behält Lasso anfangs (1567, 1572, 1576) noch die alte deutsche Praxis, wenigstens in ihren Grundzügen bei, so wird von 1583 entscheidend das Interesse für die Interpretation des Textes: Einzelheiten werden zum Anlaß symbolisierender und tonmalerischer Züge; Satztechnik, Deklamation, Wortbehandlung und Gesamtaufbau treten in den Dienst dieser einen Aufgabe. In dem letzten Liedwerk von 1590 lebt alles von Deutungswillen, ist jeder Satz von wahrhaft visionärer Bildhaftigkeit.

Der durch Lassos Schaffen erreichte Typus der Liedbearbeitung ist die Liedmotette, mit ihr hat er dem gesamten Zeitalter für Deutschland die Wege gewiesen. „Musica reservata“ nannten die Zeitgenossen diese Kunst aristokratisch-persönlichen Ausdruckes. Bis um 1620



31. Johann Eccard und Johann Stobäus. Aus den „Preußischen Festliedern“, 1642/44.

bleibt Lassos Vorbild lebendig. Johann Eccard und Leonhard Lechner sind seine direkten Schüler.

Eccard (1553–1611), aufgewachsen unter Burcks und Helmbolds Einfluß und beteiligt an der Komposition Helmboldscher Lieder und Oden, veröffentlichte 1578 und 1585 eigene Liedersammlungen, die in ihrer freien Erfindung und lockeren Technik unmittelbar an Lasso anschließen. 1597 folgen seine hochberühmten „Lieder auf den Choral“ (5stimmig), durchweg Bearbeitungen protestantischer Stammlieder. Aus diesem Werk veröffentlichte noch 1634 Eccards Königsberger Schüler Joh. Stobäus (1580–1646) einen Auszug, vermehrt mit eigenen Sätzen; 1642 und 1644 gab er das heute berühmteste Werk Eccards, die „Preußischen Festlieder“ (5–8stimmig) heraus.

Die Choralbearbeitungen von 1597 bilden einen Markstein in der Geschichte der Gattung: akkordisch-scheinpolyphon, tragen sie kantionalartig den Choral in der Oberstimme, während die Begleitstimmen in ständiger rhythmischer Bewegung ein polyphones Eigenleben vortäuschen. An ihnen entdeckte Winterfeld die Größe Eccards, an ihnen begeisterte sich die Romantik. Für Jahrhunderte wurden diese Sätze vorbildhaft. Bach ist ohne sie nicht denkbar (s. Abb. 34).

Sind diese Choralsätze vorwiegend darstellende Kunst in einem neuartigen Stil, so zeigen die frühen Lieder die andere Seite Eccards. Die Liedform ist zugunsten freier, motettischer Bildhaftigkeit und Ausdruckskraft abgestreift, eine durchgehende Melodie nicht vorhanden. In Spannungen und Antithesen vollzieht sich der Ablauf. In schneidenden Kontrasten treten die Inhalte gegeneinander. Gepeinigt von der Qual der Welt und der Sünde, schreit der Mensch seinen Schmerz hinaus und triumphiert in der Sicherheit der Gnade. Im Choralwerk von 1597 Diener am Wort, ist der Musiker in den Liedmotetten sein Interpret. Dort darstellende Gemeindemusik, hier deutende Sinnverkündigung.

Die Bedeutung der „Preußischen Festlieder“ (Abb. 31–33) liegt in dem Versuch, den Mittelweg zwischen den beiden Formen zu finden. Über neugedichtete Texte (Helmbold, C. Becker, Simon Dach, Seb. Artomedes, Joh. Reimann usw.) werden Kompositionen gebildet, die in der melodisch zeilenweisen Führung der Oberstimme den Anschein gemeinverständlicher Liedhaftigkeit erwecken, das übrige Stimmengeflecht aber lebhaft, selbständig und ausdrucksvoll behandeln. Zwar steigert sich hier Eccards Ausdruckhaftigkeit nie bis zu der seiner Liedmotetten, selten richtet sich die Deutung auf einzelnes. Aber jedem Liede wird durch die Behandlung der Begleitstimmen eine charakteristische Grundfärbung gegeben. In einem Satz wie „Übers Gebirg Maria geht“ kommt doch alles darauf an, die Zeilengliederung der Oberstimme durch das ständige Schreiten der unteren zu paralysieren, und nur karge Andeutungen nehmen auf einzelne Textworte Bezug (Beisp. 15). Ein Fall stärksten Deutungswillens ist der unsterbliche Satz „Im Garten leidet Christus



Not“, ein Sonderfall durch das Anklingen der Chormelodie „Da Jesus an dem Kreuze stund“ (Beisp. 16). In den 8stimmigen Sätzen ist die Doppelchörigkeit zu formalen und inhaltlichen Zwecken ausgenützt.

Die „Festlieder“ haben Eccards Lebenszeit weit überdauert. An sie knüpft eine ganze „Preußische Tonschule“ (Winterfeld) an: Stobäus, Joh. Weidmann, Konrad Matthäi, Christoph Kaldenbach, Georg Weber u. a. In Heinrich Alberts Sololiedern wirkt Eccard stärker nach als das viel diskutierte italienische oder irgendein sonstiges Vorbild.

Der „Klassiker“ Eccard findet sein Widerspiel in dem ruhelos gehetzten, leidenschaftsgepeitschten Südtiroler Leonhard Lechner (um 1550–1606), ebenfalls Lassos Schüler, aber wohl nicht,

32. Eccard. Preußische Festlieder. Generaltitel beider Teile. 1642/44.

wie manche Darstellungen wollen, Katholik, sondern Protestant. In engstem Anschluß an Lassos späte Liedsätze, ebenso prägnant, aber inniger, wärmer, macht Lechner den Satz ganz vom Deutungswillen abhängig.

Beispiel 15

Joh. Eccard, Pr. Festlieder, 1644. Aus „Übers Geburg Maria geht“ Text L. Helmbold.

das sie des Her-ren Mut-ter nennt. Ma-ri-a ward
Ma-ri-a ward
das sie des Her- - ren Mut-ter nennt. Ma-ri-a ward fröh-
das sic des Her - ren Mut-ter nennt. Ma-ri-a ward fröh-
Ma -
das sie des Her - ren Mut-ter nennt. Ma -

ward fröh-lich und sang: Mein Seel den Herrn er-he-bet, u.s.w.
fröh-lich und sang: Mein Seel den Herrn er-he-bet, u.s.w.
ri-a ward fröh-lich und sang: Mein Seel den Herrn er-he-bet, u.s.w.
ri-a ward fröh-lich und sang:

Die Liedwerke von 1582 und 1589 gehören zu den größten Leistungen in der Geschichte der Gattung. Geschlossene strophische Bildungen fehlen, Durchkomposition mehrerer Strophen ist die Regel. Schlichte Anpassung des Oberstimmenverlaufs an die Zeilengliederung der (literarisch ungewöhnlich hochstehenden) Texte erweckt den Eindruck liedmäßiger Einfachheit, ohne, wie in Eccards Festliedern, wirklich bis zur liedhaften Konstruktion zu führen. Sätze wie „Allein zu dir, Herr Jesu Christ“, „Nun schein, du Glanz der Herrlichkeit“, besonders aber das unerhört großartige „O Tod, du bist ein bitter Gallen“ zeigen, wie alles aus Bildvorstellungen von eindringlichster Unmittelbarkeit, aus dem Kontrast von grausiger Erschütterung und seliger Hingebung erwächst und wie jedes einzelne Wort seine musikalische Deutung erfährt (Beisp. 17).



33. Eccard. Preußische Festlieder I. 1642. Titel.

Gefühlstiefe und sinnliche Anschaulichkeit haben sich bei Lechner mit grandiosem Formgefühl zu einmaligen Gipfelleistungen in der Geschichte des Kirchenliedes verknüpft. Rein stilistisch steht das alles dicht bei Lasso. Die Unterschiede liegen nicht in der Form, sondern in

Beispiel 16

Joh. Eccard, Pr. Festlieder, 1642. Text L. Helmbold.

(2 Soprane pausieren)

Alt

Im Garten lei - det Chri - stus Not, den Va - ter bitt, ringt mit dem Tod, u.s.w.

Ten. I

Im Gar - ten lei - det Chri - stus Not, den Va - ter bitt, ringt mit dem Tod, u.s.w.

Ten. II

Im Gar - ten lei - det Christus Not, den Va - ter bitt, ringt mit dem Tod, u.s.w.

Baß

Im Gar - ten lei - det Chri - stus Not, den Va - ter bitt, ringt mit dem Tod, u.s.w.

Sop. I

Sie - he, sie - he, das ist Got - tes Lamm, u.s.w.

Sop. II

Sie - he, sie - he, das ist Got - tes Lamm, u.s.w.

Alt

den Fein - den er sich willig stellt: sie - he, sie - he, das ist Got - tes Lamm, u.s.w.

Ten. I

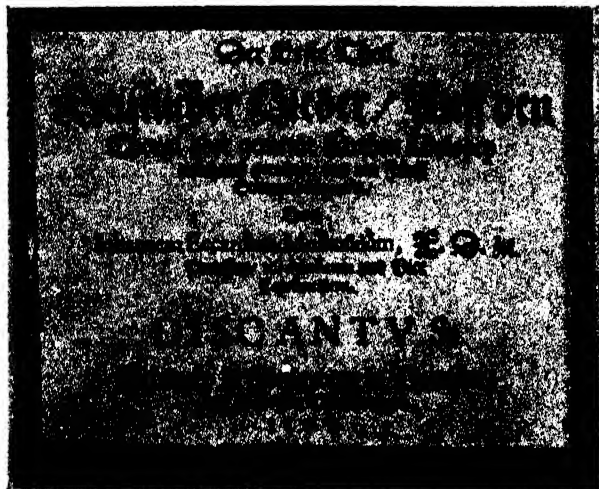
den Fein - den er sich wil - lig stellt: sie - he, sie - he, das ist Got - tes Lamm, u.s.w.

Ten. II

den Fein - den er sich wil - lig stellt: sie - he, sie - he, das ist Got - tes Lamm, u.s.w.

Baß

den Fein - den ersich wil - lig stellt: sie - he, sie - he, das ist Got - tes Lamm, u.s.w.



34. Eccard, Geistliche Lieder auf den Choral. Titel. 1597.

Persönlichkeit und Volkstum. Die Mischung flämischer Saftigkeit, französischer Formklarheit und italienischer Deutungskunst bringt in dem Kosmopoliten Lasso eine erstaunliche Meisterschaft des Ausgleichs zwischen seelischer Bewegung und der Autonomie der Form hervor. Er wühlt auf und bündigt. Der Südtiroler Lechner steht ihm in seiner Dramatik nahe, aber das deutsche Wesen in ihm führt zu tieferer Versenkung, zum Sichverbohren in den Sinn der Worte, dem doch auch wieder ein gut Teil südlichen Formempfindens die Waage hält. Dem Thüringer Eccard ist diese Spannung zwischen der Entfesselung seelischer Gewalten und ihrer Bändigung in der Form (trotz der Lasso-Schule) im

Grunde fremd. Seine ausdrucksstärksten Sätze gehen nie so weit wie die Lechners. Deshalb aber wirkt auch die formale Festigung schwächer, werden die inneren Spannungsverhältnisse weniger fühlbar, wirkt alles klassischer und „kirchlicher“ als bei Lechner.

Das Höchste im Gebiet der Liedmotette leistet Lechner in den „Sprüchen von Leben und Tod“, seinem Schwanengesang, den der Nachwelt gerettet zu haben ein ewiges Verdienst des Landgrafen Moritz von Hessen bleiben wird. Über kleine, knappe Reimsprüche vom Tode, literarisch von größtem Werte, schreibt Lechner den genialsten Totentanz, den die Musikgeschichte besitzt. Ein letzter, höchst eigenwilliger Stil, in Absicht und Wirkung weit voraus-

Beispiel 17

L. Lechner, 1582

Aus der 2. Strophe



Michael Praetorius mit Thomas Mancinus (seinem Vorgänger) und Esajas Körner (seinem Organisten) im Leichenzug des Herzogs Heinrich Julius von Braunschweig und Lüneburg, 6. Okt. 1613.
Mit gültiger Erlaubnis des Braunschweigischen Landeshauptarchivs in Wolfenbüttel.

SERENISSIMO,

POTENTISSIMO, AC

Sapientissimo Principi

ac heroi, Dño Chri-

stiano IV. regi Daniæ, Norue-

giæ, vandolorum, & Gotho-

rum Duci Schleswigæ, Hol-

latiæ, Stormariæ, & Dith-

marshæ, Comiti in Olden-

burg & Delmenhorst.

Clementissimo meo regi ac Domino.

*hasce Musicarum
compositionum
— meas
— primitias*

*humilima animi
deuotione offero*

Michael Prætorius C.

Michael Prætorius, eigenhändige Widmung seines „Erstlingswerkes“ (Motectæ et Psalmi, 1607) an König Christian IV. von Dänemark.

Im Kopenhagener Exemplar des genannten Druckwerkes.

weisend, in der Form ohne Parallele zeugt von grandiosem Alterswillen eines Alleinstehenden (s. Beisp. 18).

Zahllose Kleinmeister von beachtlichem Rang stehen neben den beiden großen Meistern der Liedmotette aus Lassos Schule. Ihr Erbe haben Hassler und Praetorius angetreten, Angehörige schon einer jüngeren Schicht des Zeitalters der Gegenreformation.

Hans Leo Hassler (1564–1612) ist mit großen Teilen seines Schaffens dem Protestantismus zuzurechnen. Seinen Kantionalsätzen von 1608 (vgl. S. 75) stehen die Liedmotetten von 1607 zur Seite („Psalm und christliche Gesäng, auf die Melodeien fugweis komponiert“, 4stimmig). In freier Durchimitation werden die Choralzeilen polyphon bearbeitet, ganz im Stil Lassos. Von Hasslers

Beispiel 18

L. Lechner, Sprüche von Leben und Tod (gegen 1606)

Nr. 3 Wir Men - schen rei - sen gleich armen Wai - sen u.s.w.
 Wir Men-schen rei - sen gleich armen Wai - sen u.s.w.
 Wir Men-schen rei - sen gleich ar-men Waisen u.s.w.
 Wir Men - schen rei - sen gleich armen Wai - sen

Nr. 7 Wenn sich er - schwin - get das Glück dir g'lin - get u.s.w.
 Wenn sich er - schwin - get das Glück dir g'lin - get u.s.w.

Nr. 10 Weil dann so un - Weil dann so un -
 Weil dann so un - - - - - stet, so un -
 - dann so un - - - - - stet dies Schiff der Welt geht,
 - - - - - stet, so un - - - - - stet dies Schiff, dies Schiff der Welt geht,
 - stet dies Schiff der Welt

„Italienertum“ (Hasslers Wirken hat sonst weitgehend italienischer Musik in Deutschland die Bahn bereitet) ist hier nichts zu spüren. Die Gattung als solche setzt sich durch. Die deutenden Elemente treten auffallend zurück, gegen Lassos letzte Sätze wirken Hasslers Liedmotetten strenger, konservativer.

Wie scharf hier ein Gattungstyp ausgeprägt, wie stark hier schon „Tradition“ gebildet ist, beweist der Vergleich zwischen Hassler und Michael Praetorius (1571–1621), dem zentralen Vertreter der lutherischen Orthodoxie in der Geschichte der evangelischen Kirchenmusik. (Taf. IV.) Praetorius, der in seiner Jugend am eigenen Leibe die Konfessionskämpfe miterlebt hatte, in strengster lutherischer Überzeugung aufgewachsen war und später als Kapellmeister des Herzogs Heinrich Julius von Wolfenbüttel zur höchsten anerkannten musikalischen Autorität Deutschlands aufstieg, hat der Liedmotette wohl zwei Drittel seines Riesenschaffens gewidmet („Musae Sioniac“ I–IV und IX. 1605–10, „Urania“, 1613, „Polyhymnia Caduceatrix“, 1619 u. a.). In dieser Gattung steht er ganz auf gleichem Boden wie Hassler. Das persönliche Moment tritt zurück; bei

aller Freiheit herrschen eine objektivierende Haltung gegenüber dem Choral und der Grundsatz der Gemeinverständlichkeit, die den Hörer zu einer — wenn auch stummen — Mittätigkeit heranziehen will. Bei Praetorius hat die Liedmotette ihren geschichtlichen Höhepunkt erreicht, dem bald ein rasches Absinken folgt. Der Gestaltwille richtet sich stets auf zweierlei: auf die Kunst einer lebendig bewegten Stimmenverflechtung, die bei aller kontrapunktischen Technik stets (meist ohne Cantus firmus) auf das Mitvollziehen des Chorals durch den Hörer angelegt ist, und auf die Präzision der Gliederung, den großen Gruppenaufbau, der sich in monumentalen Klangkontrasten abspielt. Ähnlich Eccard bringt Praetorius gern die gemeinverständlich-objektive Behandlung des Chorals in Gegensatz zu einer allgemein charakterisierenden Haltung des gesamten Stimmkomplexes und schafft so eine höchst eigenartige Vereinigung von barockem Kunstwillen mit lutherischem Gemeindeideal. Kleinste und größte Besetzungen dienen der gleichen Aufgabe, und die konzertierenden Riesenanlagen der „Polyhymnia“ sind darin im Grunde eines Geistes mit den 2- oder 3stimmigen Sätzen des IX. Teils der „Musae“.

Die unübersehbare Fülle kleinerer Meister, wert einer eingehenderen Darstellung, kann hier nur gestreift werden. Bei allen setzt sich die Liedmotette als Hauptgattung gegenüber der meist nur mit einem einzelnen Werk vertretenen Kantionalform durch. Sachsen-Thüringen stellt neben Joachim a Burck und Eccard eine Reihe Landsleute: Gallus Dressler (1533 bis nach 1580) in Magdeburg; Leonhard Schröter (um 1540—1595) aus Torgau, tätig in Magdeburg (Lieder 1562 und 1586, berühmt seine 4- und 8stimmigen Weihnachtslieder; besonders ausgezeichnet seine lateinischen Hymnen von 1587, in ihrer Umgebung Werke von großer Eigenart); Friedr. Weissensee (um 1560—1622), Schröters Amtsnachfolger in Magdeburg; Wolfgang Figulus (gest. 1588), Thomaskantor in Leipzig, dann Kantor der Fürstenschule in Meißen (Lieder 1575; Hymnen); Seth Calvisius (1556—1615), Leipziger Thomaskantor (Kantional und Beckerscher Psalter s. oben; Liedmotetten 1603); Cornelius Freundt aus Plauen i. V. (gest. 1591); Melchior Vulpinus in Weimar (gest. 1615); Joh. Steurlein (1546—1613) in Meiningen (Lieder 1575, 1578 u. a.). In diesen Zusammenhang gehören auch die Lieder des sächsischen Hofkapellmeisters Antonio Scandelli (1517—80), des Nachfolgers von Le Maistre (s. oben), die 1568 und 1575 erschienen. Mit dem Torgauer Georg Otto (1550—1618), Kapellmeister der Landgrafen Wilhelm und Moritz von Hessen in Kassel, Lehrer von Heinrich Schütz, wird eine kleine „Kasseler Schule“ eingeleitet, die durchaus ansehnliches Niveau hält und der als Komponisten Landgraf Moritz, Valentin Geuck, Christoph Cornet und als bedeutendster der junge Schütz angehören. In Franken stehen neben Hassler: Matthias Gastritz in Amberg (Symbola 1571), Jakob Meiland (1542—77) in Hechingen, Ansbach, Frankfurt (Lieder 1575 u. a.); Melchior Franck in Coburg mit seinen frühen Werken. Im deutschen Osten wirken außer Eccard und Stobäus: Barth. Gesius in Frankfurt a. d. O. (gest. 1613) mit zahlreichen Liedmotetten (Kantionalien s. oben); Nik. Zangius in Berlin (gest. um 1620); Gregor Lange (gest. 1587), Frankfurt a. d. O. und Breslau. Um Michael Praetorius wirkt eine kleine Gruppe in Braunschweig-Wolfenbüttel-Celle: sein Amtsvorgänger Thomas Mancinus (1550—1612); Otto Siegfried Harnisch (gest. 1630); Joh. Jeep (1582 bis um 1650; Kantional s. oben). Meiland ist für Celle nochmals zu nennen. In Augsburg findet die protestantische Musik einen ausgezeichneten Vertreter in Adam Gumpelzhaimer (1559—1635) Kantor an S. Anna, einem noch viel zu wenig gekannten Meister des Liedes und der Motette. Und endlich eröffnet Hieronymus Praetorius (1560—1629), die lange Reihe einer Hamburger Komponistenschule, gleich bedeutend auf dem Gebiet der Liedbearbeitung wie der Motette, einer der besten Meister seiner Zeit. Mit seinem Sohn Jakob zusammen war er am „Melodeien-Gesangbuch“ 1604 (s. oben) beteiligt.

Das Bild der evangelischen Kirchenmusik im Zeitalter der Gegenreformation wird beherrscht von der eindeutigen Vorrangstellung des Liedes in seinen verschiedensten Funktionen, Inhalten und musikalischen Gestalten: vom Ordinariumslied der Messe bis zum Schul- und Hauslied, von der Psalmen- und Evangelienparaphrase bis zum Gelegenheitslied, vom einstimmigen Gemeindelied bzw. Kantionalsatz bis zur freiesten Liedmotette. Die kirchlichen Aufgaben, im besonderen die Notwendigkeit aktiver Beteiligung der Gemeinde, hatten von selbst zu einer solchen Vormachtstellung geführt. Dagegen trat die Bedeutung der Komposition von in engeren Sinne liturgischen Texten in dem Maße zurück, als die alte Liturgie verfiel.

Der Bedarf an Meßordinarien konnte fast ausschließlich durch die Literaturgemeinschaft mit der katholischen Kirche gedeckt werden, und es erstaunt zu sehen, in welchem Umfang man, zumal nach 1600, Komponisten ausgesprochen nachtridentinischer Richtung Zugang gewährte. Lasso, Gallus, Hassler

(dessen Messen wohl sicher für den katholischen Bedarf geschrieben sind), stehen in erster Linie; aber die Messensammlung des Nürnberger Ägidienkantors Friedrich Lindner bringt bereits 1590 Philipp de Monte, Gios. Guami und sogar Palestrina. Eigene Kompositionen des Ordinarius kommen bei den protestantischen Musikern meist nur vereinzelt vor (Meiland, Vulpius, bei M. Praetorius 1607, 1617 usw.), doch veröffentlichten L. Lechner (1584), M. Praetorius (1611), Hieron. Praetorius (1616), B. Gesius (zwei ganze Bände Messen über Themen von Lasso, Marenzio u. a., 1611 und 1613) und Christoph Demantius (1619) auch ganze Messendruckwerke. Die zahlreichen Messen von Scandellus dürften mit Ausnahme derjenigen auf den Tod des Herzogs Moritz (1553) für die katholische Kirche bestimmt sein. Von Eccard ist eine Reihe Messen handschriftlich erhalten. Alle diese Kompositionen unterscheiden sich in nichts von den katholischen, zumal es sich vorwiegend um sog. „Parodiemessen“ handelt, d. h. Umarbeitung fremder oder eigener Motetten, Liedsätze usw. auf den Messentext. Die Messen von Praetorius (teilweise) und Demantius sind bereits „konzertante Messen“ mit Generalbaß. Ein eigenes Gepräge erhält die protestantische Messe erst, als um 1600 das Lied seine Vorrangstellung auch auf dieses Gebiet auszudehnen beginnt und der Typus der „Liedmesse“ entsteht, die der Komposition des lateinischen Ordinariumstextes die Melodien von Kirchenliedern zugrunde legt (was das Parodieverfahren nicht ausschließt). M. Praetorius (1617), B. Gesius (1613) haben sie gepflegt, ihre Blütezeit fällt erst in die folgenden Dezennien.

Das lateinische Messenproprium befand sich bereits in voller Auflösung. Der Ersatz der einzelnen Teile durch Lieder scheint gerade im Zeitalter der Gegenreformation, vielleicht unter dem Eindruck der calvinistisch-antipapistischen Bestrebungen rasch fortgeschritten zu sein. Einigermassen regelmäßig erhielt sich an größeren Kirchen nur der Introitus. Auch dieser wird oft durch ein Lied oder, wie in einer Liegnitzer Quelle der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, durch ein Orgelstück ersetzt (Liliencron). Soweit die protestantischen Komponisten überhaupt das Proprium pflegen, veröffentlichen sie gewöhnlich verschiedene Messenteile in einem Werk vereinigt: Joachim a Burck (1569), Georg Otto (Introitus 1574), Gesius (Antiphonen, Introitus, Prosen u. a. 1619). An sonstigen stehenden liturgischen Texten werden häufiger komponiert das Tedeum (lat. z. B. Burck 1569; Schröter 1584; Demantius 1618; deutsch eine berühmte 8stimmige Komposition von Schröter 1576, eine von Th. Walliser 1619, und eine besonders ausgezeichnete 12stimmige von M. Praetorius 1607) und das Magnifikat, das im 17. Jahrhundert eine besonders beliebte Gattung wird (Dreßler 1571; Lechner 1578; Gesius [o. J.]; Zangius 1609; Demantius 1602; Vulpius 1605). Hieron. Praetorius brachte ein ganzes Druckwerk mit 8 Magnifikats zu 8–12 Stimmen (1602), Michael Praetorius eines mit 14 Magnifikats zu 5–8 Stimmen (1611) heraus. Unter allen protestantischen Komponisten seiner Zeit ist Mich. Praetorius wohl der einzige, der (neben seinem riesigen Choralwerk) lückenlos auch den Bestand der liturgischen Texte gepflegt hat.

Treten die alten liturgischen Bestandteile in ihrer Bedeutung immer mehr zurück, so entwickelt sich auf einem anderen Gebiete reges Leben: die Spruchmotette gewinnt eine überragende Wichtigkeit. In dieser Gattung fällt sogar die Entscheidung über das weitere Schicksal der protestantischen Kirchenmusik. Von hier aus wird die Vorrangstellung des Liedes in der Folgezeit gebrochen. Ihre Texte entnimmt sie vorzugsweise den Psalmen und Evangelien, häufig dem Hohen Liede, seltener anderen alt- oder neutestamentlichen Schriften. Den Anlaß bieten ursprünglich die dem Chor anvertrauten Antiphonen und Responsorien, die Propriumsätze der Messe usw. Doch treten schon früh dazu die Psalmenlektionen sowie die Perikopen, besonders die Evangelienlesungen. Im Reformationszeitalter hatte sich eine spezifisch evangelische Motette nicht herausgebildet. Selbst da, wo protestantische Komponisten am Werke sind, besteht eine restlose Literaturgemeinschaft zwischen den Kirchen. Die liturgischen Aufgaben und somit die Texte sind die gleichen. Einen musikalischen Stilunterschied gibt es nicht. Für zahlreiche Sammelwerke ist nicht ersichtlich, welcher Konfession sie dienen sollen (vgl. S. 65f.).

Das Zeitalter der Gegenreformation verschiebt allmählich dieses Verhältnis. Die „cantio sacra“ (Generalbegriff der Zeit für jede motettische Komposition lateinischer Texte) als Gattung bleibt zwar beiden Konfessionen gemeinsam. Aber während die Komponisten der römischen Kirche sich — vorzugsweise — an ihren Bestand liturgischer Texte halten, tritt bei den pro-

testantischen eine Fülle von biblischem Spruch- und Lektionsmaterial auf, dessen liturgische Einordnung vorläufig weitgehend zweifelhaft bleibt. Die territoriale Zersetzung und die gottesdienstliche Freiheit haben es mit sich gebracht, daß überall neue Texte eingeführt wurden, die dann wieder den Musikern zur Grundlage ihrer Arbeiten dienten. Auffallendes Kennzeichen der protestantischen Motette wird nun die Bevorzugung von Evangelienprüchen oder auch ganzen Evangelienlektionen für die betreffenden Sonn- und Feiertage, daneben die häufige Bearbeitung ganzer Psalmen. Die letzteren haben ihren Platz an Stelle der Psalmlesung in der Mette oder Vesper. Für die „echten Evangelienmotetten“ (Moser) steht fest, daß sie in der feierlichen Form der lateinischen Chormotette ihren Platz an Stelle der Lectio in der Messe hatten und daß der Text dann vor der Predigt für das allgemeine Verständnis noch einmal deutsch verlesen wurde. Für sehr viele Texte jedoch kann die Frage nach ihrer liturgischen Funktion vorläufig nicht befriedigend beantwortet werden.

Auch jetzt bleibt zunächst die Konfessionsbestimmung oft zweifelhaft und bleibt eine weitgehende Literaturgemeinschaft noch lange erhalten. Sammeldrucke wie das vierbändige Psalmenwerk von Berg und Neuber, Nürnberg 1553/54 oder desselben Verlegers Evangelienammlung, 6 Bände, 1554–56 dürften für beide Kirchen bestimmt sein (Moser hält allerdings die Evangelien für eine „protestantische Sammlung, die von katholischen Komponisten lebe“). An ihnen sind fast ausschließlich Franzosen und Niederländer beteiligt. Gleiches gilt für Berg und Neubers „Magnum opus“, 3 Bände, 1558/59; „Tricinen“, 2 Bände, 1559; „Thesaurus“, 5 Bände, 1564. Die Sammelwerke des Clemens Stephani von Buchau (von 1567 an) sind für die protestantische Kirche bestimmt, stellen aber neben die Deutschen der vorhergehenden Generation an Zeitgenossen ebenfalls fast nur Niederländer und Franzosen. Wie groß das Interesse für die Psalmkomposition war, beweist z. B. Stephanis 1569 erschienene Sammlung von 17 Kompositionen des 128. Psalms, ein lateinischer Vorläufer von Burckhard Großmanns berühmter „Angst der Höllen“, 1623. Auch die Motetten einzelner Komponisten sind häufig nach ihrer Zugehörigkeit nicht einwandfrei zu bestimmen. Statt aller anderen Beispiele: H. L. Hasslers Motettenwerke 1591 und 1601 haben gleiches Heimatrecht in der katholischen wie in der protestantischen Kirche; der Erzlutheraner M. Praetorius veröffentlicht 1607 sein umfangreiches lateinisches Motettenwerk, in das er aber trotz der ausschließlich protestantischen Bestimmung auch Palestrina, Cost. Porta und andere Katholiken aufnimmt.

Daneben aber entwickelt sich kräftig die protestantische Motette, zunächst noch ganz vorwiegend in lateinischer Sprache. Joachim a Burck bringt 1573 Texte alten und neuen Testaments für Schüler, in der Anordnung von Katechismusfragen. Gallus Dreßler läßt 1565–74 6 Motettendruckwerke über verschiedene Texte, viele Evangelien-, aber auch Psalmen- und Epistelsprüche erscheinen. Es folgen an wichtigsten Vertretern W. Figulus 1575, L. Lechner mit mehreren Motettenwerken, darunter „7 Bußpsalmen“ (nach Lassos Vorgang) 1575–87, J. Meiland (1564, 1572, 1576), G. Lange (1580, 1584), Harnisch (1592), Raselius (1589), Joh. Knöfel in Breslau (1571, 1580, 1592), Thomas Elsbeth in Coburg, Liegnitz und Jauer (1599, 1610), Vulpius mit mehreren Werken (1602–10), G. Otto (1583), Landgraf Moritz und viele andere. Der bedeutendste Vertreter der Gattung in Norddeutschland ist Philipp Dulichius aus Chemnitz, 1687 bis zu seinem Tode (1631) in Stettin tätig, dessen zahlreiche lateinische Motettenwerke 1589–1612 erschienen (darunter die weitverbreiteten „Centuriæ“). Ganze Evangelienjahrgänge veröffentlichen Joh. Wanning in Danzig (1584); G. Otto, S. Calvisius und E. Bodenschatz je einen solchen in Bicinenform (1601, bzw. 1595–99. bzw. 1615); Ph. Dulichius (1599–1600), Leonhard Paminger in Passau (1495–1567; sein vierbändiges Motettenwerk posthum 1573–80), Nik. Rosthius (1603, 1613), Adam Gumpelzhaimer (1601; der 2. Teil 1614 mit Orgelbaß). Im Auftrage des Landgrafen Moritz schrieb G. Otto einen vollständigen, groß angelegten Evangelienjahrgang (1604), die Besetzungen abgestuft nach der Bedeutung des Tages, und ein anderer Kasseler Hofmusiker, Valentin Geuck, komponierte im Auftrage des Landgrafen das Parallelwerk dazu, einen ganzen Jahrgang Evangelienparaphrasen in Distichen (1604, von Moritz vollendet). Diese gelehrte Umdichtung der Evangelien (Kompositionen verstreut nicht selten; viele bei M. Praetorius, nach Moser auch bei Daniel Friderici, Euricius Dedekind um 1590, Wendelin Keßler 1582) stellen eine ähnliche Erscheinung dar wie die Relatinisierungen deutscher Lieder (s. oben) und beleuchten scharf die eingetretene Spaltung zwischen dem Ideal der Gemeinverständlichkeit und humanistisch-ästhetischen Bestrebungen.

Auf dem Gebiet der Motette vollzieht sich als textlich bedeutendstes Ereignis auch die Entscheidung in der Sprachenfrage. An die geringfügigen Ansätze des Reformationszeitalters knüpft jetzt eine kräftige Weiterbildung der deutschen Spruchmotette an. Der Psalm, von Anfang an das bevorzugte Eroberungsgebiet der deutschen Sprache, musikalisch durch Stoltzer in Angriff genommen, wird hier der führende Text: die Durchkomposition ganzer Psalmen hat (neben der allgemeinen kirchlichen Entwicklung) dazu geführt, daß von etwa 1600 an die deutsche Sprache in weitem Maße den Vorrang in der protestantischen Kirchenmusik erhält.

An Stoltzerschließt seit 1550 eine fortlaufende Reihe noch fast unerforschter, aber höchst beachtlicher Meister an, unter denen Joh. Reusch in Meißen und Dresden der bedeutendste sein dürfte. David Köler in Wolfenbüttel und Zwickau (1554), Luk. Bergholz, Joh. Purkstaller, Nik. Copus, Val. Rab und andere folgen. Diese Kleinmeisterreihe mündet mit Leonhard Paminger, Dreßler (1560, 1562, 1570), Schröter (1576), Figulus (1586) in das Jahrhundertende aus und bereitet den einzigartigen Aufschwung der deutschen Psalmkomposition im 17. Jahrhundert vor. Calvisius mit seinem 12stimmigen Psalm 111 (1615), G. Otto und Landgraf Moritz, Michael Praetorius mit seinem Schwanengesang, dem 116. Psalm, leiten die neue Entwicklung ein, die bereits 1619 in Schützens großem Psalmwerk einen Höhepunkt erreicht. Von hier aus dringt die deutsche Sprache rasch in andere Gebiete vor. Dressler, Schröter, Weißensee, Vulpius, Meiland und viele andere gebrauchen nebeneinander Deutsch und Latein für die verschiedensten Bibeltexte. Andr. Raselius und Christoph Demantius (Freiberg 1567–1643) legen 1594–95 bzw. 1610 vollständige deutsche Evangelienjahrgänge vor, die für ihre Zeit als die führenden Werke der Gattung anzusprechen sind und die deutsche Evangelienmotette der Schein und Schütz weitgehend vorbereiten. Ihnen folgen Vulpius (1612 und 1614, mit einem 3. Teil fortgesetzt von Joh. Christenius 1625), Thomas Elsbeth (1616 und 1621) und andere. Mit einem Zyklus von deutschen Hohenliedmotetten aus seiner letzten Lebenszeit stellt Lechner seinen „Deutschen Sprüchen“ und seinen Liedern ein biblisches Gegenstück von hinreißendem Schwung gegenüber.

Der große Aufschwung der protestantischen Spruchmotette hat neben der dogmatischen, liturgischen und sprachlichen auch eine künstlerische Ursache. Die Motette älteren Stils hatte das Bibelwort wesentlich als eine liturgische Funktion behandelt. Mit Lassos Wirken aber hatte hierin ein Umschwung eingesetzt. Wie beim Liede, so wandelte sich auch gegenüber dem Bibelwort die Stellung des Musikers fundamental. Die alte Motette stellte den Text feierlich dar, sie behandelte ihn als das geoffenbarte Wort Gottes, das der Mensch entgegennehmen darf, an das zu rühren ihm aber nicht vergönnt ist. Nur soweit die Transzendenz und Unantastbarkeit des Bibelwortes nicht getrübt wird, kann der Musiker durch rhetorisch-deklamatorische oder sonstige autonom-ästhetische Mittel seine Individualität geltend machen. Lassos spätere Motetten suchen (und damit tritt er in entscheidenden Gegensatz zu der in Palestrina verkörperten nachtridentinisch-gegenreformatorischen Richtung) ein unmittelbareres Verhältnis zum Bibelwort. Sie ergreifen Einzelheiten in realistischer Weise, unterstreichen und kontrastieren die wechselnden Bilder und Inhalte, stellen Tonmalerei und Tonsymbolik in den Dienst eines auf Interpretation gerichteten Gestaltungswillens. Diese sehr persönliche Beziehung zum Text aber kommt dem Bestreben des Protestantismus nach einem engen Verhältnis des Einzelnen zum Schriftwort, nach Anschaulichkeit und Unmittelbarkeit weit entgegen. Hierin haben die protestantischen Komponisten aus Lassos Anregung den stärksten Gewinn gezogen. Kommt es bei Lasso und seinen unmittelbaren Nachfolgern auch noch nicht zu einer im engeren Sinne psychologisch-expressiven Tendenz, einem Ausdruck des persönlichen Erlebnisses in der Musik, so wird diese nächste Stufe doch kräftig vorbereitet durch die dramatisch-realistische Art, wie Bewegungsvorgänge gemalt, Schlaf und Wachen, Tod und Auferstehung, Hell und Dunkel kontrastiert, wie für den Anruf Gottes, den Schrei des Schmerzes, für Weinen und Freude unterschiedliche Töne, sinnliche, plastisch-lebendige Ausdrucksmittel gefunden werden. Hier-

auf baut die gesamte Motettenkunst der Meiland, Gesius, Eccard usw. auf; über Praetorius und Hassler hinaus bis zu Schein ist Lassos Nachwirkung unverkennbar. Und wenn Demantius, Raselius in ihren Evangelienmotetten und besonders Lechner in seinen genialischen Sätzen darüber wesentlich hinausgehen und häufig schon bis zu ganz sinnlicher, in Spannung und Kontrast fast übersteigter Gegenständlichkeit und bis zu psychologischer Expressivität gelangen, so ist dies eine bis in den Anfang des 17. Jahrhunderts hinein im wesentlichen selbständig gebliebene Entwicklung der späteren Lasso-Schule.

Diese Interpretationskunst wird in formaler Hinsicht ermöglicht durch eine konzise, überaus scharf profilierte Thematik, die Knappheit der Einzelformen, ihre fortdauernde Kontrastierung, durch die sie sich zu größeren Gruppen und zum Ganzen der Motette zusammenschließen, unterstützt durch eine beginnende Ausnutzung harmonischer Effekte, Mittel, die in der deutschen Lasso-Schule weitergebildet worden sind. In der landläufigen Auffassung geschieht hier der Selbständigkeit der deutschen und damit der protestantischen Musik gewöhnlich insofern ein unverdienter Eintrag, als die Weiterbildung zur Mehrchörigkeit (Aufspaltung des 8- oder mehrstimmigen Satzes in getrennte Chorgruppen), die damit zusammenhängende (textliche und musikalische) Beantwortungstechnik, die sich hieraus ergebende Steigerung der Kontrastmöglichkeiten und die entschiedene Spaltung in einander entgegnetretende harmonische Funktionen meist von der venezianischen Kunst der Gabrieli abhängig gemacht wird. Diese Auffassung ist durchaus revisionsbedürftig. Die Mehrchörigkeit hat sich in Deutschland und Italien völlig parallel ausgebildet. Sie war in Rom und in Norddeutschland, in München und Venedig gleichermaßen zu Hause und in der evangelischen wie in der katholischen Kirchenmusik bereits längst vor Hasslers und Aichingers Schülerschaft bei Andrea Gabrieli verbreitet. Ihre Wurzel liegt in — hier nicht zu erörternden — Vorgängen, deren Voraussetzungen überall gegeben waren. Es ist daher abwegig, alle mit größeren Mitteln arbeitende deutsche Musik dieser Zeit in Abhängigkeit von der Gabrieli-Schule zu bringen. „Venezianisch“ ist nicht die Mehrchörigkeit an sich, sondern erst das, was Giov. Gabrieli aus ihr entwickelt hat: einmal das konzertante und virtuose Kontrastwesen, zum anderen die bis dahin ungekannte Farbigkeit, die durch die obligate Kombination von Singstimmen und Instrumenten, Tutti und Soli usw. in den verschiedensten Mischungen erzielt wird, und drittens die neuartige Welt der Ritornell- und Rahmenformen. Tatsächlich ist bis in das beginnende 17. Jahrhundert hinein, durch den ganzen hier als „Zeitalter der Gegenreformation“ begrenzten Geschichtsabschnitt hindurch, die protestantische Kirchenmusik eine im wesentlichen autochthone deutsche oder mindestens nordische Kunst geblieben. Erst mit dem großen politischen und kirchengeschichtlichen Einschnitt, den der Beginn des großen Krieges bezeichnet, fällt jene einschneidende musikgeschichtliche Grenze zusammen, an der die Überflutung der eigenartig-heimischen Entwicklung und ihre Vermischung mit italienischer Musik einsetzt. Lange schon drängte die starke Woge südlicher Kunst gegen den Norden an. Wenn aber die spezifisch deutsche Entwicklung so lange Widerstand geleistet hat, so beruht das zweifellos zu einem großen Teil auf der ungeheuer konservativen Macht der lutherischen Kirchenmusik, deren innerstes Wesen in einem entschiedenen Widerspruch zu den Bestrebungen der neuen italienischen Musik stand, einem Widerspruch, den erst die nachfolgende Epoche zum Teil gelöst, zum Teil überbrückt hat.

Im Zusammenhang mit dieser motettischen Interpretationskunst nun gewinnt im Zeitalter der Gegenreformation erstmalig eine Gattung große Bedeutung, die später zu den eigenartigsten Leistungen der protestantischen Musik führen sollte, die Komposition biblischer Historien,

insbesondere der Passion. Die Lesung der Leidensgeschichte nach den vier Evangelisten an bestimmten Tagen der Karwoche war in der römischen Kirche ständige Einrichtung (vgl. S. 32). Meist teilten drei Geistliche sich in den Vortrag: eine tiefe Stimme sang die Reden Christi, eine mittlere die Erzählungstexte des Evangelisten, eine hohe die Worte aller übrigen Personen (Soliloquenten) einschließlich der Chöre der Jünger, Juden, Hohenpriester, Soldaten usw. (Turbae). Dieses „Singen“ geschah nicht in melodisch reichen Formen, sondern in einem sehr einfachen, feierlichen „Lektionston“, dessen Einzelbestandteile (ständiger Rezitationston oder „Tuba“ und Formeln für Satzanfang, Satzschluß, Komma, Doppelpunkt, Fragezeichen usw.) genau so festgelegt waren wie andere, für den Psalmvortrag, die Evangelienlesung usw. bestimmte „Töne“. Zu dieser rein liturgischen Form des Passionsvortrags traten schon in vor-reformatorischer Zeit, teils aus rein künstlerischen Bedürfnissen, teils angeregt durch die sich gleichzeitig entwickelnde Musik der geistlichen Spiele Bereicherungen kunstmusikalischer Art. Insbesondere lag es nahe, die Turbae durch chorische (ein- oder mehrstimmige) Ausführung von den Einzelpersonen zu unterscheiden, wobei aber auch im mehrstimmigen Satz streng am Lektionston festgehalten wurde. Eine der drei Unterstimmen sang die vorgeschriebenen Formeln, die anderen bildeten dazu einen mehr oder weniger strengen akkordischen Satz, dessen Kunstlosigkeit dem rein liturgischen Charakter des Ganzen entsprach (s. Beisp. 19).

In dieser Form der „Choralpassion“ mit mehrstimmigen Turbae fand Luther den Vortrag der Leidensgeschichte im Gebrauch. Abgesehen davon, daß er die wechselnde Lectio aller vier Evangelien auf eine oder zwei beschränkt wissen wollte, änderte er nichts an der Gewohnheit. Häufig wurde dafür die von Joh. Bugenhagen 1526 herausgegebene „Passionsharmonie“ benutzt, die die Berichte des Evangelisten mit den Sieben Worten am Kreuz vereinigte (eine solche Evangelienharmonie war schon seit dem 15. Jahrhundert in der römischen Kirche gebräuchlich). Für den protestantischen Gebrauch hat Joh. Walther, sicher im Auftrag oder vielleicht sogar mit Beihilfe Luthers, eine neue Form ausgearbeitet (s. Beisp. 19). Gemäß Luthers Forderung, daß die kirchlichen Singweisen der deutschen Sprache nicht nur notdürftig angepaßt, sondern daß ihre Struktur aus der Sprache heraus neu geschaffen werden müsse (vgl. S. 30), hat Walther den Passionston in seinen wesentlichen Grundzügen umgebildet und dazu allerschlichteste Turbasätze geschrieben. Textliche Grundlage ist das unveränderte Matthäusevangelium. Es bleibt in der Folgezeit charakteristisch für die protestantische Passion, daß sie meist einen einzelnen Evangelistentext gebraucht und Vermischungen und Zusätze vermeidet. Eine zweite Passion Walthers (nach Johannes) folgt den gleichen Grundsätzen.

„Mit der Matthäuspassion hat Walther das Urbild der protestantischen Choralpassion geschaffen, seine Nachfolger auf diesem Gebiet knüpfen nicht nur an ihn an, sondern übernehmen in vielen Fällen teils die Chöre, teils wesentliche Partien der Rezitative“ (Gerber). Die älteste Fassung stammt nicht von 1530 (da der Kadesche „Lutherkodex“ falsch datiert ist — vgl. S. 23 — und das Gothaer Kantional Walthers von 1545 nur die Chöre enthält), sondern erst von 1550; ihr folgen zahlreiche aus dem 16. und 17. Jahrhundert. Die Fassung bei Keuchenthal 1573 (vgl. Tafel III) ist vielleicht eine spätere, dann freilich ziemlich wesentliche Umarbeitung Walthers. Clemens Stephani (1570), Nik. Selnecker (1587), Matthias Ludecus (Missal, Wittenberg 1589) und viele andere Quellen bis zu Gottfried Vopelius (Leipziger Gesangbuch 1682; s. Abb. 35) drucken Walthers Passion mehr oder weniger unverändert ab. Ludecus bringt aber außerdem zwei lateinische Matthäuspassionen, die, wie vorher bereits eine bei Luk. Lossius (Psalmodia 1553 u. ö.), der katholischen Form noch sehr nahestehen. Zwei Passionen von Meiland (um 1570), zwei von Thomas Mancinus (um 1610), je eine von M. Vulpus (1613), von S. Harnisch (1621) und von Heinrich Grimm (1629) sind Walther nachgebildet und verändern nur unwesentliche Chöre und Rezitation. Andere Meister bereichern und variieren den Lektionston, biegen die streng liturgische Form zugunsten einer musikalisch belebteren in Solo- und Chorpartien um. Samuel Besler, dessen vier bedeutende Passionen (Breslau 1612) bereits eine Wendung anzeigen, indem sie „Charakteristisches unterstreichen

den Kö - - - nig? Je-sus ant - wor-tet: Mein Reich ist nicht -

Ju-den Kö - - - nig? Je - sus ant - wor - - - tet: Mein Reich ist nicht -

Je - sus ant - wor - tet, Je - sus ant - wor - tet: Mein Reich ist nicht von

von die - - - ser Welt. u. s. w.

von die - - - ser Welt. u. s. w.

nicht von die-ser Welt. Da

die - ser Welt. Da sprach -

den Lektionston gebunden, emanzipiert sie sich bald und stellt nun alle Mittel freier motettischer Interpretationskunst in den Dienst des Textes. Wenn eine der beiden, so hat nicht die liturgisch gebundene Choralpassion, sondern die

Figuralpassion Anspruch darauf, als annäherungsweise „dramatisch“ bezeichnet zu werden.

Die Figuralpassion ist in den protestantischen Gebrauch wohl zuerst in lateinischer Sprache eingedrungen; das früheste bekannte Werk der Art ist eine Johannespassion von Balthasar Resinarius (1544), die dem größtenteils reinen Text des Johannes-Evangeliums zum Schluß die Sieben Worte anhängt. Lateinische Figuralpassionen blieben aber selten: Paulus Bucenus (1578, Stettin), B. Gesius (1613, sein letztes Werk) scheinen die einzigen Vertreter zu sein. In deutscher Sprache dagegen nahm die Gattung einen großen Aufschwung. Hier steht ein Meisterwerk voran, die 4stimmige Johannespassion von Joachim a Burck (1568), die sich bereits stark an Lasso anlehnt. Burcks „Passion, im 22. Psalm beschrieben“ (1574) ist keine Passions-, sondern eine Psalmenkomposition und gehört in die Reihe der deutschen Psalmvertonungen. Ein drittes Werk Burcks, eine Passion „nach dem 53. Kap. Jesajae“ ist ebenfalls nur eine Passionsbetrachtung und nur fragmentarisch bekannt. Passionen von Steurlein (1576) und Machold (1593) sind ebenfalls nur unvollständig erhalten. Um diese Zeit aber entstand bereits das hervorragendste Werk, das die Geschichte der deutschen Figuralpassion aufzuweisen hat: L. Lechners Johannespassion (1594), die dem Text auch die Sieben Worte einfügt. Diese Komposition bildet mit den „Deutschen Sprüchen“ und den Hoheliedmotetten zusammen den Kreis seiner Spätschöpfungen; in die Leidensgeschichte hat der Meister die ganze Kraft seiner dramatischen Charakterisierungskunst gegossen und damit die Gattung auf ihren absoluten Höhepunkt geführt (s. Beisp. 20). Im 17. Jahrhundert starb sie rasch ab. Einzig der überragende Demantius verließ ihr in seiner 6stimmigen Johannespassion von 1631 noch einmal Leben, freilich bereits mit den Mitteln eines neuen Stils.

Die Choralpassion blieb ein Bestandteil der Liturgie, unzugänglich eingreifenden Veränderungen. Die Figuralpassion mußte absterben, als ihren dramatischen Tendenzen aus der Entwicklung des musikalischen Stils neue Mittel zuwuchsen, als der Sologesang in der Form der dramatischen Monodie aufkam. Zwischen beiden aber liegt eine Mischgattung, die nun recht eigentlich fruchtbar gewirkt und die oratorischen Passionen und Historien des 17. Jahrhunderts weitgehend vorbereitet hat.

Ant. Scandellus scheint mit seiner Johannispassion, 5-stimmig (1561 oder früher) der erste gewesen zu sein, der in der protestantischen Passion den Lektionston einschränkte (auf den Evangelisten) und die übrigen Personen in wechselnden Besetzungen frei motettisch komponierte (Jesus 4-stimmig, Magd, Petrus, Pilatus und andere 3-stimmig, Knecht, gelegentlich auch Pilatus 2-stimmig, Turbae 5-stimmig; s. Beisp. 21). Es ist anzunehmen, daß diesem schon der Anlage nach stark auf Charakteristik der Personen zugeschnittenen Werk Lassosche Anregungen zugrunde liegen, wenn auch Lassos eigene, ähnlich geartete Passionen erst später erschienen sind. Das Werk muß stark gewirkt haben: B. Gesius schloß sich ihm mit seinem Erstlingswerk,

196 Vom Leiden und Sterben.

sünden sie doch teils/zu letzt irren den heil'gen und sprachen:

Chorus.

Er hat gesagt/ich kan den Tempel Gottes abbrennen/ und in dreien Tagen denselben bauen.

Er hat gesagt/ich kan den Tempel Gottes abbrennen/ und in dreien Tagen denselben bauen.

Er hat gesagt/ich kan den Tempel Gottes abbrennen/ und in dreien Tagen denselben bauen.

Er hat gesagt/ich kan den Tempel Gottes abbrennen/ und in dreien Tagen denselben bauen.

197 Jesu Christi.

Er hat gesagt/ich kan den Tempel Gottes abbrennen/ und in dreien Tagen denselben bauen.

Evang. Und der Hohepriester frund auff und sprach zu ihm. Kaiphas/Anwortsedn nichts zu dem/das diese wider dich zeugen/Evang. Aber Jesus schwig stille. Und der Hohepriester antwortete und sprach zu ihm/Kaip. Ich beschwore dich bei dem lebendigen Gott/dass du uns sagst/ob du seist Christus der Sohn Gottes/Evang. Jesus sprach/Chr. Du sagst/doch sage

35. Joh. Walthers Matthäuspassion, wenig verändert, in spätem Abdruck (Vopelius, Leipziger Gesangbuch, 1682). 4 st. Turba (Juden), Evangelist, Kaiphas, Jesus. Vgl. Beispiel 19 und Abb. 37.

Beispiel 21

A Scandellus, Johannespassion (um 1560)

Evangelist

Da ging Pi-latus wie-der hi-nein in das Richt-haus und rief Je-sum und sprach zu ihm:

Pilatus Ev

Bist du der Ju-den Kö-nig? Je-sus ant-wor-tet: Re-dest du das von dir selbst, u. s. w. u. s. w.

Ev.
Pi-la-tus spricht zu ih-nen: neh-met ihr ihn hin und kreu - - zi - get,
denn ich fin - de kei - ne Schuld an ihm. Ev.
get, denn ich fin - de kei - ne Schuld an ihm. Die Ju-den ant-wor - ten ihm:
Juden
Wir ha - ben ein Ge - set - ze,
u.s.w.
u.s.w.

zugeteilten Chöre gehören, steht ebenfalls Scandellus nahe. 1573 ließ Scandellus eine ebenso angelegte Auferstehungshistorie folgen, die sich nicht minder stark verbreitete und eine wichtige Vorstufe zu Schützens Osterhistorie von 1623 darstellt. Ihr folgt die Auferstehungshistorie von Nik. Rosthius (1598).

In dieser Mischgattung, die mit liturgischer Gebundenheit den Reichtum wechselnder Bilder, mit der Unantastbarkeit der biblischen Erzählung Unmittelbarkeit der Anschauung zu vereinigen sucht, liegen die Keime für die spätere Entwicklung der protestantischen Historien- und Passionskomposition. In der gleichen Richtung aber bewegte sich die gesamte Geschichte der evangelischen Kirchenmusik in der nächsten Zeit: auf die Verlebendigung des Wortes in der Realität des Diesseits, die erlebnishafte Einschmelzung der Persönlichkeit in die Offenbarung, die Auseinandersetzung des selbstbewußten Ich mit der transzendenten Unnahbarkeit Gottes. Diese Vorgänge bilden zu einem großen Teil das Thema des kirchenmusikalischen Schaffens der folgenden Generationen.

II. DIE EPOCHE DER ORTHODOXIE UND DER MYSTIK.

Die Kirchenmusik im Bereich des lutherischen Bekenntnisses ist etwa seit dem Beginn des dreißigjährigen Krieges sinnfälligen Veränderungen unterworfen. Die reformierte Kirche, einzig auf die Pflege des Gemeindeliedes bedacht, verliert für die Musik an Bedeutung. Die geistigen Strömungen aber, die das Luthertum beherrschen: die Verfestigung der Lehre in der Orthodoxie und die Begründung einer neuen Frömmigkeit in der Mystik bestimmen Richtung und Verlauf der musikalischen Entwicklung.

Die überraschende Neuartigkeit des Bildes, das die Kirchenmusik während des großen Krieges und in den folgenden Jahrzehnten bietet, ist jedoch nur durch die Außenseite der Erscheinungen bestimmt. Was an all der neuen Klangpracht, der Gesangsvirtuosität, dem instrumentalen Reichtum so völlig verändert anmutet, ist nur das plötzliche Sichtbarwerden neuer formaler und koloristischer Mittel, nur eine blendende Hülle. Der Kern, den sie umschließt, ist die Frucht aus einem Samen, der bereits im Zeitalter der Gegenreformation herangereift ist. Es geht kein geistiger Bruch durch die protestantische Kirchenmusik um 1620. Nichts geschieht, was sich nicht in der vorhergehenden Epoche vorbereitet hätte. Das gilt auch für die neuen geistigen Antriebe der Musik: sie entwickeln nur weiter, was vorbereitet war. Aber das bisher verhüllt sich Anbahnende erhält plötzlich neue Form und klare Richtung.

Den äußeren Eindruck bestimmen drei Merkmale. Einmal das Zurücktreten der Choralbearbeitung gegenüber der freien Komposition biblischer Texte und damit die Zunahme der Spaltung zwischen Gemeindegesang und Kunstmusik. Dann das Aufkommen neuer kompositionstechnischer Mittel, mit denen die vorhandene Tendenz zur Wortausdeutung einerseits, zur Verselbständigung der Form andererseits neue Gattungstypen hervortreibt (Konzert, Monodie, Sololied usw.). Endlich die Vermehrung der Klangmittel, die das gegen Ende des 16. Jahrhunderts bereits merklich zunehmende Bestreben nach größerer Farbigkeit, nach wechselnden Sinneseindrücken und anschaulicher Plastizität weit in den Schatten stellen (obligate Besetzungen mit Chören, Solosängern, Instrumentisten; der Generalbaß). Der neue Farbenreichtum, die neuen Kompositionsformen und die neue Gestaltungsfreiheit geben gemeinsam dem Zeitalter das Gepräge: auf sinnliche Fülle, packenden Ausdruck, dramatische Schlagkraft, anschauliche Bilder ist alles angelegt. Das Italien des Hochbarock lieferte die Mittel, den Ideengehalt brachte das Luthertum selbst bei. So entfaltet sich das großartige Schauspiel, wie die protestantischen Musiker, in heimischer Tradition fest wurzelnd, aus lutherischem Geist das formale Werkzeug des katholischen und des weltlichen Italien umschmieden und mit ihm eine Musik gestalten, die Klang gewordenes lutherisches Bekenntnis ist.

Widerspruchsvoll und zerrissen erscheint das Bild der Zeit. Zu dem Elend des allgemeinen Niederganges steht der Glanz fürstlicher Höfe in krassem Gegensatz — bis auch sie in den Strudel hineingerissen werden. Die neue Musik bedarf eines riesigen Klangapparates, virtuos geschulter Sänger und Instrumentisten in einer Zeit, in der die kirchenmusikalische Organisation zerfällt. Klagte man schon im ausgehenden 16. Jahrhundert zunehmend über den Niedergang der kirchlichen Kapellen, so zerstört jetzt der Krieg schnell die verbliebenen Reste. Immer stärker wird der Bedarf an geringstimmig besetzter Musik. Ausländisches Berufsmusikertum für die große Kunstmusik an den Höfen — für die Gemeinden bescheidener deutscher Liedgesang, den die Schulchöre kaum noch leisten. In Kassel schreibt um 1615 Schütz Werke größter Besetzung, aber in den zwanziger Jahren bereits verfallen die Kapellen von Kassel und Wolfenbüttel völlig. Schütz ist seit 1631 mehr in Kopenhagen als in Deutschland tätig, und in Dresden klagt 1640 Hoë von Hoënegg, daß man „fast nichts mehr figuraliter musizieren kann, sintemal nicht allein kein rechter Altist, sondern auch nur ein einziger Diskant vorhanden“. Um 1620 noch konnten J. H. Schein, Mich. Altenburg, Mich. Praetorius, Joh. Staden aussprechen, die Musik sei so hoch gestiegen, daß sie schon auf die himmlischen Chöre vorbereite und daß man zweifeln müsse, ob sie noch höher steigen könne. Wenig später hatten Krieg, Pest, Raub und Feuer Musikpflegestätten, Kapellen und Bibliotheken vernichtet. Aber daneben blühen Produktion und Druck unvergleichlich üppig. Das 17. Jahrhundert wurde die große Zeit des Druckes protestantischer Kirchenmusikwerke. Und wo die Zerstörung aufhört, der bürgerliche Wohlstand wieder aufblüht, da entfalten sofort die Kirchenmusiker wieder rege Tätigkeit. Der Westfälische Friede sicherte wenigstens einigermaßen den territorialen Bestand und die Gleichberechtigung des Protestantismus, wenn auch in den habsburgischen Ländern, einem Teil Schlesiens und vielen kleineren Territorien die Rekatholisierung mit grausamer Gewalt durchgeführt wurde, und seit 1653 vertrat ein reichsrechtlich anerkanntes Corpus Evangelicorum die protestantischen Interessen auf den Reichstagen.

Widerspruchsvoll wie das musikalische erscheint auch das Bild, das die inneren kirchlichen Verhältnisse bieten. Statt der so nötigen Einigkeit kommt es im Streit zwischen Luthertum und Calvinismus zu letzter Verschärfung. Zwar prägt schon um 1626 Rupertus Mel

denius die berühmte Formel „In necessariis unitatem, in non necessariis libertatem, in utrisque charitatem“, wenig später richtet der Lübecker Nic. Hunnius seine Einigungsschrift an Gustav Adolf und Joh. Georg von Sachsen, Comenius, Spener, der Große Kurfürst und zahlreiche andere tragen die irenischen Bestrebungen weiter. Aber ein so friedlich gesinnter Mann wie Paul Gerhardt gibt doch lieber sein Berliner Amt auf, als daß er sich dem Toleranzedikt des Großen Kurfürsten unterwirft. Calixt muß dem Ansturm der orthodoxen Theologen weichen, und im darauffolgenden synkretistischen Streit erreicht, geführt von Abraham Calov in Wittenberg, Joh. Hülsemann und Georg Quenstedt „das Luthertum den tiefsten Stand seiner Entwicklung“ (Müller). Zu der gleichen Zeit, als die Polemik auf ein kaum zu unterbietendes Niveau sank, erhob sich in der lutherischen Orthodoxie, zum Teil von den gleichen Männern getragen, die Überzeugungstreue zu neuer Befestigung der alten Grundlehren von der Rechtfertigung und von der Schrift. Während vermittelnde Gelehrte wie Calixt geneigt waren, dem Katholizismus und den kritischen kirchlichen Oppositionsströmungen Zugeständnisse zu machen und neben der Rechtfertigung allein durch den Glauben auch die Werkgerechtigkeit in gewissem Umfang zuzulassen, das Schriftprinzip auf gewisse grundlegende Schriften der Bibel einzuschränken, ging die Orthodoxie zu einer kompromißlos extremistischen Fassung der Lehre über und verlieh „der lutherischen Dogmatik eine Geschlossenheit der Form, wie sie sie vorher nie besessen hatte“ (Holl).

Neben einer so neu gefestigten und schnell bis zu formelhafter Erstarrung überspitzten Lehre aber geht, wohl als Widerspruch empfunden, bekämpft, aber in seiner Macht unaufhaltsam, ja, oft in den gleichen Trägern wie jene Lehre, die Anbahnung und Entfaltung eines neuen Frömmigkeitsgefühls, eines neuen persönlichen Verhältnisses des Menschen zu Gott einher. Handlungen, Formen und Bedeutung des Gottesdienstes bleiben unverändert, aber daneben erfährt die private Andacht steigende Wertschätzung. Gegenüber der Predigt, die die Orthodoxie als alleinigen Vermittler des göttlichen Wortes, und gegenüber den gottesdienstlichen Formen, die sie als allein gültige Vorbereitung auf die Rechtfertigung betrachtet, setzt sich das Gefühl durch, daß auch der einzelne Mensch durch die Versenkung im Gebet zur Vereinigung mit Gott gelangen könne. Selbst die Orthodoxie läßt die alte Lehre von der „Unio mystica“, der geheimnisvollen, fast körperlichen Vereinigung des im Rechtfertigungserlebnis Wiedergeborenen mit Christus in neuer Form als „Einwohnungslehre“ zu. Die „Bewußtheit des persönlichen Christentums“, die „Forderung einer bewußt zu erlebenden Bekehrung“ (Holl) bilden die Grundlage eines neuen Verhältnisses des Ich zu Gott, und, wie die Grundlage einer neuen Ethik und einer neuen Weltanschauung, so diejenige der neuen Musik. Die „Spannung auf das eigene Innere“ führt zu einer neuen Lebensstimmung, einem neuen Gottes- und Welterlebnis. Das selbstbewußte und selbstverantwortliche Ich sucht seine persönliche Welt- und Gotteserfahrung und begibt sich damit aus der Gemeinschaft heraus, an die Luther den Einzelnen stets gebunden wissen wollte, ja, es tritt in Gegensatz zu ihr. Die persönliche Willensbildung des einzelnen entscheidet über sein Verhältnis zu Gott und Gemeinschaft. Das Gefühl, daß es nur auf das eigenste, persönlichste Erleben ankomme, steigert sich, bei Jakob Böhme etwa, bis zum bewußten Verzicht auf den eigenen Willen, der eine Umformung in den göttlichen Willen durchmachen muß. In diesen „Ansätzen zu einer stärkeren Entwicklung des persönlichen Lebens und einer Gemeinschaft, die wesentlich in ihm beruhen soll“, verringert sich auch erstmalig der Abstand gegenüber dem Calvinismus: „die Kluft scheint zuerst bei der praktischen Gestaltung des Lebens überwunden werden zu sollen“ (Müller).

Damit tritt der Gedanke der an die kirchlichen Gnadenmittel geknüpften, alle umfassenden Gemeinde zurück und ist die Bildung kleiner Gemeinschaften, wie sie dann der Pietismus schuf, vorbereitet. Wie die Standesunterschiede, so verschärft sich nach dem Kriege die Trennung zwischen Geistlichkeit und Laientum. Die Kirche, mehr und mehr zur Staatskirche werdend und der Willensmacht des fürstlichen Absolutismus unterworfen, erstarrt und kann die ersehnte Vertiefung des persönlichen christlichen Lebens nicht mehr erfüllen. Das Nebeneinander von Orthodoxie und Mystik ergibt ein Nebeneinander von gemeindehafter Kirchengläubigkeit und Frömmigkeit der Einzelseele, die dennoch vorläufig in den gleichen Personen verbunden bleiben können.

Die neue Frömmigkeit knüpft einerseits an die mittelalterlich-katholische Mystik an, die auf dem Wege über die Erbauungsliteratur des späteren 16. Jahrhunderts auch in den Protestantismus eingedrungen war, andererseits beruht sie auf der von Paracelsus ausgehenden Naturmystik, die im Spiritualismus Böhmies ihren Hauptvertreter fand. Die protestantische Erbauungsmystik, die in der „bräutlichen Vereinigung“ mit Christus als dem „Sabbat der Seele“ nach dem Tode das höchste Erlebnis des Christen sieht und so jene todesbegierige Stimmung erzeugt, die die ganze Literatur der Zeit durchzieht und im Pietismus ihre letzte Steigerung gefunden hat, leitet Joh. Arndts „Wahres Christentum“ (1605) ein, das von 1617 an eine ungeheure Wirkung ausübte. Die Schriften Johann Gerhards, der gleichzeitig Verfechter streng orthodoxer Gedanken ist, knüpfen hier an. In den orthodoxen Theologen Joh. Val. Andreae in Württemberg und Tarnow, Quistorp und Großgebauer in Rostock erstehen der Kirche Prediger, die schon mit diesem Geiste der neuen Frömmigkeit erfüllt sind und eine Reform des gesamten kirchlichen Lebens von hier aus anstreben. Die Liederdichtung, schon in der vorausgegangenen Epoche erfüllt mit den Stoffen der Jesusliebe, erhält stärksten Antrieb: nach Philipp Nicolais (s. S. 78) Vorgang wendet sich in der Zeit Opitzens, der „Fruchtbringenden Gesellschaft“ und der „Pegnitzschäfer“ die Dichtung dann rasch zu den heute übertrieben anmutenden, schäferlich koketten, schmachtend zärtlichen und weichlich sehnsüchtigen Liedern eines Johann Heermann und Joh. Rist, denen in Paul Fleming eine stärkere Persönlichkeit gegenübersteht. In Paul Gerhardt, in dem „die Orthodoxie und das Kirchentum der Zeit ganz und gar eigenes Leben und wirkliche Kraft“ (Müller) wurden, und der dennoch die ganze Seligkeit der Unio mystica empfand und schilderte, erhält die Epoche ihren klassischen Liederdichter.

Wenn in diesem Zeitalter eines neuen persönlichen Gottesbewußtseins, eines ungeheuer gesteigerten Selbstgefühls, einer seelischen und politischen Hochspannung sondergleichen überdies die Kirche zerrissen ist in eine unübersehbare Menge territorial gesonderter Fetzen, deren jeder eigenes Kirchenregiment, eigene Liturgie, eigenes Gesangbuch, ja eigene Bekenntnisschrift besitzt, so wird der Grund erkennbar, auf den die Musik der Zeit zu bauen hatte. Jede zentrale Bindung äußerer Art hörte auf. Bindend blieb das Gesetz der Lehre, das sich mit dem Gefühl der neuen Frömmigkeit durchdrang. Reglementierende Vorschriften hatten nur lokalen Charakter und beschränkten sich meist darauf, die „Gesänge aus Welschland eingeführet, worinnen die biblischen Texte zerrissen und durch der Gurgel geschwinde Läufe in kleine Stücke zerhackt werden“ (Großgebauer) oder die allzu große Virtuosität der Organisten einzudämmen – ohne viel Erfolg. Die Eingriffe der Landesherren waren mehr auf die Eingliederung der kirchlichen Lehre und Organisation in die Staatsganze gerichtet als auf Liturgie und Musik. Seit den dreißiger Jahren zwar kommen amtliche Gesangbücher auf (Hessen-Darmstadt, Sachsen, Württemberg, Braunschweig-Calenberg) und bürgert sich die bis dahin verpönte Sitte ein, den Gebrauch der Liederbücher durch die Gemeinde im Gottesdienst zuzulassen. Aber die Tätigkeit der Kirchenmusiker erfährt durch amtliche Regulative im wesentlichen keine Einschränkung.

Orthodoxie und Mystik bilden den Schlüssel zum Verständnis der Musik. Mit der Betonung des Schriftprinzips mußte auch für die Musik der biblische Text mehr und mehr zentraler Gegenstand werden. Galt jedes Wort der Schrift, ja jeder Buchstabe als Inspiration, so mußte es darauf ankommen, jedes Wort nach Form und gegenständlichem Inhalt in der Musik auf das Schärfste auszuprägen. Insbesondere die Heilstatsachen und ihre Verkündigungen, die Glaubens- und Rechtfertigungssätze mußten mit vervielfachtem Gewicht hervortreten: „ich glaube, darum rede ich“. Aus der darstellenden Musik war schon im Zeitalter

der Gegenreformation zum Teil eine deutende geworden: jetzt wird sie eine exegetische, eine redende Musik, sie wird selbst Predigt. Der Musiker tritt vor die Gemeinde hin, nicht als einer aus der Schar, sondern als selbstherrlicher Verkünder und Ausleger des Wortes, als Persönlichkeit gegenüber der Menge. Die Orthodoxie hatte mit scharfer Betonung die Predigt zum wichtigsten Bestandteil des Gottesdienstes gemacht: „Cantio“ (Musik) und „Contio“ (Predigt) stellt auch schon M. Praetorius voll selbstbewußten Stolzes nebeneinander. Mit der strengen Ausprägung der orthodoxen Lehre in der Musik aber verbindet sich das neue Frömmigkeitsgefühl: das Ich tritt in dieser Musik als Einzelseele hervor, es verkündet sein persönliches Gotteserlebnis, seine Klage, seinen Jubel, seinen Todesschmerz und die Süßigkeit der Jesusliebe, die Qual des Schuldbewußtseins und die himmlische Seligkeit der Unio mystica in Tönen von heißer Leidenschaft. Wo zum Bibeltext andere Worte treten, da sind es Dichtungen, die voll von diesem Gefühl sind, oder mystisch-ekstatische Anbetungstexte, wie sie in der Erbauungsliteratur kursierten und etwa in dem sog. „Manuale Divi Augustini“, einer katholischen Schöpfung des 16. Jahrhunderts, auch die protestantischen Musiker lebhaft anreizten. Die seelische Spannung des sich selbst in stärksten Gegensätzen erlebenden, von allen Fiebern glühenden Sinnengenusses und peinigender Selbstqual geschüttelten Menschen dieses hochbarocken Zeitalters entläßt sich elementarer noch in der geistlichen als in der weltlichen Musik. Freilich trug die Hochspannung den Keim des Nachlassens in sich — ein schnelles Absinken in virtuose Äußerlichkeit und formalistischen Manierismus war die Kehrseite einer so aufs Äußerste getriebenen Affektkunst: nur die Größten konnten sie ganz erfüllen, und die Kleineren tragen oft nur eine Rüstung, deren gewichtige Pracht sie erdrückt.

Für diese Kunst der persönlichsten Aussprache hatte der Stil der Lassoschule vorgearbeitet, jetzt lieferten die Formenwelt und Deklamationskunst der G. Gabrieli und Cl. Monteverdi noch schärfere Waffen. Seit den 1580er Jahren waren zunehmend italienische Elemente nach Deutschland gedrungen. Einfallspforten für das protestantische Gebiet waren Nürnberg und die mit der Leipziger Thomaskirche in enger Verbindung stehende Schule in Pforta. Friedrich Lindners zahlreiche Sammelwerke (Nürnberg, 1585–91; s. S. 91) bringen noch wahllos Römer, Venezianer, ältere und jüngere, bevorzugen die großen Besetzungen (6–12 St.) und halten sich in einem Stil, der die Lassosche Ausdruckskunst noch nicht erreicht. Ähnliches gilt für das dreibändige Sammelwerk von Hans Leo Haßlers Bruder Kaspar (1598 bis 1613). 1603 läßt der Pfortaer Kantor Erhard Bodenschatz ein Sammelwerk erscheinen, das wohl im wesentlichen das unter seinem Lehrer und Amtsvorgänger Seth Calvisius gebrauchte Repertoire darstellt. Es erlebt etwas verändert 1618 seine 2. Auflage und gehört seitdem mit dem 1621 erschienenen 2. Teil zusammen als „Florilegium Portense“ zum eisernen Bestand der protestantischen Kirchen und Schulen, besonders in Leipzig, wo noch Seb. Bach in den zwanziger und dreißiger Jahren des 18. Jahrhunderts mehrfach neue Exemplare anschaffen läßt (letzte Auflage wohl 1747). Neben Gallus, Lasso, Haßler, H. Praetorius, Calvisius und Bodenschatz selbst (der auch sonst mit zahlreichen Kompositionen, ausschließlich lateinischen, hervorgetreten ist) enthält es zahlreiche, im 2. Teil sogar ganz vorwiegend Italiener, darunter Viadana, Agazzari, A. und G. Gabrieli, T. Massaini, Cl. Merulo, aber auch noch wesentlich ältere Meister wie Cost. Porta und Orfeo Vecchi, in vorwiegend achttimmiger Besetzung. Alles in allem herrscht eher eine retrospektive als eine moderne Neigung vor: an die spezifisch neuen venezianischen Errungenschaften des späten Gabrieli, die großen koloristischen Konzerte, geht man noch ebensowenig heran wie an die neue Gattung des kleinbesetzten Konzerts, und Namen wie Monteverdi oder Grandi fehlen noch gänzlich. Die Tatsache der Übernahme italienischen Musikgutes an sich macht also noch keine Stilwandlung aus. Auch das große „Promptuarium“ des Abraham Schadaeus (Leipzig, Torgau), dessen 4 Bände 1611–17 erschienen, enthält fünf- bis achttimmige, nachträglich von Kaspar Vincentius mit Generalbaß versehene Motetten eines ungeheuren Aufgebots an Italienern (neben einer beschränkten Zahl Deutscher) und ist im ganzen stilistisch dem 16. Jahrhundert verpflichtet.

Durch alle diese Sammlungen und durch das seit Haßler immer mehr zunehmende Studium deutscher Musiker in Italien wird viel italienisches Formgefühl und Formenmaterial nach Deutschland über-

führt. Aber eine tiefgehende Berührung mit den neuen Inhaltsproblemen der italienischen Musik wird nicht in den Sammelwerken, sondern nur in der Komposition der Deutschen selbst sichtbar. Während im katholischen Süddeutschland Victorinus und Donfried zur Veröffentlichung von Sammlungen geringstimmig besetzter italienischer Musik übergehen, während 1609–26 ein großer Teil der Werke Viadanos in Deutschland selbst (Frankfurt a. M.) erscheint, haften die protestantischen Sammlungen an der alten Richtung. Noch Georg Vintzcius (Naumburg) gibt 1630 in Erfurt eine umfangreiche, etwa zu einem Drittel aus italienischen Kompositionen bestehende Messensammlung für protestantische Zwecke heraus, die trotz des Generalbasses weit mehr dem früh- oder vorbarocken als dem neuen Stil zugehört.

Inzwischen waren die protestantischen Meister selbst mit Kompositionen neuer Richtung weit voran. Mich. Praetorius, dessen Grundgesinnung zeitlebens lutherisch-konservativ geblieben ist, hat Züge konzertanter Natur bereits in die zwei- und dreistimmigen Sätze seiner Musae Sioniae IX aufgenommen, wo auch schon der Generalbaß in ersten, merkwürdig primitiven Ansätzen vorkommt. Die Strenge motettischer Polyphonie ist hier vielfach zugunsten eines lockeren, von Pausen durchbrochenen Satzes abgestreift, in dem die Stimmen den Choral weniger cantus-firmus-artig bearbeiten als sich seine Motive in lockerer Abwechslung („konzertierend“) gegenseitig zuwerfen. Das ist eine ganz bewußte Neuerung, und Praetorius selbst unterscheidet ausdrücklich zwischen „Muteten-Art“, „madrigalischer Art“ und einer dritten Technik, die eine einzelne Zeile des Chorals in einer Stimme durch das ganze Stück hindurchführt und die anderen Stimmen dazu thematisch kontrapunktieren läßt, womit eine enge Verbindung mit dem Orgelchoral

Beispiel 22

M. Praetorius. Musae Sion. IX, 1610

3 Choraltricinien

a) „motettisch“

Sopran I

Va - ter un - ser im Him - mel-reich, der du uns al - le

Sopran II

Va - ter un - ser im Him - mel - reich, der du uns al - - le heißest

Baß

Der du uns al - le hei - Best

u.s.w.

b) „madrigalisch“ (konzertierend)

Sopran I

Un - ser Va - ter im Himmelreich, Va - ter im Himmelreich, un - ser

Sopran II

Un - ser Va - ter im Himmelreich, un - ser Va - ter im Himmelreich, Va - ter im Himmelreich,

Tenor

Un - - - ser Va - ter im Himmelreich,

u.s.w.

c) Tenor mit cantus firmus, die beiden anderen Stimmen das ganze Stück hindurch dasselbe Motiv

Sopran

Der du uns al - le, der du uns al - le, der du uns

Alt

Der du uns al - le, der du uns al - le, der du uns al - le,

Tenor

Va - ter un - ser im Him - mel - reich, der

u.s.w.

der Zeit hergestellt wird (s. Beisp. 22). In der „madrigalischen“ Art ist die konzertante Technik, wie sie die oberitalienische Schule um Viadana (vgl. Haas, Barock, S. 38ff. u. 75ff.) ausgebildet hatte, verflochten mit dem Stil der deutschen Tricinen (dreistimmige Liedmotetten) des 16. Jahrhunderts. Was hier mit kleinsten Mitteln geschieht, hat Praetorius ins Große übertragen in der „Polyhymnia Caduceatrix“ von 1617 (meist Choralarbeiten). Hier ist der ganze überraschende Klangreichtum (Instrumental- und Vokalchöre, Wechsel instrumentaler Ritornelle mit Vokalsätzen, virtuosem Sologesang, Generalbaß), aber auch eine alle Möglichkeiten gegebener Verhältnisse durch Besetzungsfreiheiten berücksichtigende Variabilität plötzlich da. Der ganze äußere Apparat der späteren Kompositionen G. Gabriellis ist übernommen. Aber der Geist bleibt der alte: die Choralweise als Träger des Schriftwortes ist zentrales Gerüst. Und mag der Baukörper noch so überladen mit Ornamenten sein, im Grunde ist an der Struktur der protestantischen Liedmotette aus der Zeit der Gegenreformation selbst durch die konzertante Technik nichts geändert. Expressive Momente treten zurück, der Choral dominiert, gemeinverständlich, trotz der hochbarocken Einkleidung. Zwischen den Liedmotetten von Praetorius (vgl. S. 89f.), den dreistimmigen Sätzen aus Musae IX (s. oben) und dem Pomp der „Polyhymnia“ bestehen nur Grad-, nicht Wesensunterschiede. Bei aller neuitalienischen Rezeption bleibt Praetorius bis ans Ende seines Schaffens ein Vertreter altlutherischer Gesinnung, so zwar die musikalische Epoche der Orthodoxie einleitend, aber gänzlich unberührt von der mystischen Strömung des neuen Jahrhunderts. Die beiden letzten Werke von 1619 und 1621 („Polyhymnia exercitatrix“ und „Puericinium“) sind Schulwerke für die Lehre italienischer Gesangsvirtuosität in evangelischen Kirchenmusiksätzen.

Die Entscheidung für die Aufnahme und Verarbeitung des neuitalienischen Stils in der protestantischen Kirchenmusik fällt mit dem Wirken der drei Großmeister des Zeitalters: J. H. Schein (1586–1630), Samuel Scheidt (1587–1654) und Heinrich Schütz (1585 bis 1672).

Schein, unter Rogier Michael in Dresden und unter Bodenschatz in Pforta gebildet, trat 1615 die Nachfolge von Calvisius im Leipziger Thomaskantorat an. Nahe Freundschaft verband ihn mit Schütz, der dem an einer Kriegsepidemie früh Verstorbenen (über den Zusammenhang seiner Familienschicksale mit seinem Kantional von 1627 vgl. S. 81f.) die Begräbnismusik komponierte („Das ist je gewißlich wahr“). Sein geistliches Schaffen setzt mit einer 5–12stimmigen Motettensammlung „Cymbalum Sionium“, 1615, bei der Lassoschule an. Psalmen-, Evangelien- und Hoheliedtexte stehen voran. Anschaulichkeit der Bilder und Prägnanz des Wortvortrags bestimmen die Erfindung, die Formen sind knapp, die Mittel die der alten Vokalbesetzung, an der fakultativ Instrumente teilnehmen können. Mit den „Opella nova“, 1. Teil 1618 (nur Choralbearbeitungen im kleinbesetzten Konzertstil, meist 1–2 Singstimmen, 1–2 obligate Instrumente und Generalbaß) ist die über Praetorius hinausführende endgültige italienische Rezeption eingetreten. Wie allmählich über Kompromißschritte hinweg eine bestimmte Lösung des Problems „Choral und Konzertstil“ erreicht wird, ist deutlich sichtbar. In den ersten Stücken konzertieren locker zwei Singstimmen miteinander, in den Zeilenpausen trägt der Tenor cantus-firmus-artig den intakten Choral vor (s. Beisp. 23a). In einer weiteren Stufe unterbleibt die Konzession an den alten Cantus firmus, und 2 oder 3 Stimmen werfen einander die sehr zerrissenen und ornamentierten Choralzeilen in dominantischen Beantwortungen „konzertierend“ zu. Das Choralfundament zerbricht, zum ersten Male ist wichtiger als die Choralweise selbst das, was mit ihr geschieht, drängt artistisches Streben den dogmatischen Gehalt zurück („Choralkonzert“; s. Beisp. 23b). In einer dritten Stufe dann taucht erstmalig die Möglichkeit auf, eine Choralweise als nicht-

Beispiel 23

Joh. Herm. Schein. Opella nova I, 1618

Choralkonzerte

a) 2 Soprane, Tenor, Generalbaß. Choralkonzert mit cantus firmus

Sopr. I

Vom Himmel hoch da komm ich her, vom Him-mel hoch da komm ich her, vom Himmel

Sopr. II

Generalbaß

Vom Him-mel hoch da komm ich her, vom

hoch, vom Himmel hoch da komm ich her, vom Himmel hoch da komm ich her, her, Tenor. Vom Him-mel

b) 2 Soprane, Generalbaß. Reines Choralkonzert

Sopr. I u.s.w. Sopr. II u.s.w. Generalbaß u.s.w.

Chri - ste, — der du bist Tag und Licht, der du bist Chri - ste, — der du bist Tag und Licht,

c) Solovioline, Solosopran, Generalbaß. Choralmonodie

Violine u.s.w. Sopran u.s.w. Generalbaß u.s.w.

O Je-su Chri - ste, o Je-su Chri - ste, Got - tes Sohn,

verpflichtend zu behandeln, ihre liturgische Funktion als Träger des göttlichen Wortes zu ignorieren und an ihre Stelle eine freimonodische Komposition, anschließend an die „Aria“ der Italiener (vgl. Haas, Barock S. 26ff. u. 43ff.), zu setzen, die Träger der persönlichen Interpretation des Gehaltes wird („Choralmonodie“; s. Beisp. 23c). Von hier ist nur ein Schritt zu den Spruchmonodien im 2. Teil der „Opella nova“ (1626), großzügigen Kompositionen biblischer Prosatexte, in denen der Affektgehalt des Einzelwortes maßgebend für die Gestaltung der Diastematik, für den Rhythmus, die Deklamation, die Gliederung, den Aufbau des Ganzen wird. In Anlehnung an das „Solomadril“ der Italiener, hier schon oft sehr nahe der Fassung, die es bei Monteverdi und seinen Schülern (Haas, S. 50ff.) gefunden hat, sucht der Musiker aus dem Text herauszuholen, was nur an seelischer Erregung, an Spannung, an Gegensätzen in ihm steckt, und bildet daraus frei, zwischen teils mehr rezitativen, teils mehr ariosen Gesangsformen wechselnd, unter Beteiligung von Instrumenten, gelegentlich auch von Chor, eine Art dramatischer Gesangsszene (s. Beisp. 24). Der Oper verwandt, halten solche Bildungen sich doch stets von opernhafter Veräußerlichung fern, da ihre Quelle und ihr Ziel immer die predigtartige Biblexegese bleibt. Scheins Kompositionen des Verkündigungsdialogs (Beisp. 24), des Vaterunsers, der Seligpreisungen usw., monodisch-dramatisch mit Choreinlagen, nehmen den Stil der kleinen gründlichen Konzerte und der Dialoge von Schütz bereits vorweg.

Mit diesen Kompositionen hat Schein diejenige Grenzlinie gefühlhafter Expressivität erreicht, die der dramatischen Monodie in der protestantischen Kirchenmusik gezogen blieb, und die auch in der Zukunft nicht erweitert, sondern nur eingeschränkt wurde. Ganz groß besetzte Werke wie das Te Deum von 1618 und der 150. Psalm von 1620 sind weniger auf Gefühlsausdruck als auf Entfaltung glänzender Darstellungsmittel gerichtet. In seinem zweiten Motettenwerk aber, dem „Israelsbrunnlein“ (1623, 5stimmig a cappella mit fakultativem Generalbaß), berührt Schein die gleiche Grenze wie in den Monodien. Diese Motetten sind gewissermaßen Kompositionen für 5 monodisch-expressive Stimmen. Die Ausdrucks-

Beispiel 24

Joh. Herm. Schein. Opella nova II, 1626

Aus dem Verkündigungsdialog für Sopran, Tenor, 4 Posaunen, Generalbaß

Engel:

welt des italienischen Madrigals, insbesondere Monteverdis, hat hier ihren Niederschlag für die deutsche Kirchenmusik gefunden. Die Verbindung war gegeben durch die vom Ethos einer leidenschaftlichen Hingabe an den Affektgehalt bestimmte tragische Größe Monteverdis. Der Zusammenhang mit den letzten Vertretern der Lassoschule, etwa Lechner, oder mit Haßlers Motetten von 1601 ist noch evident, aber die Diktion ist schärfer, die Auslegung persönlicher, die Zuspitzung auf fast naturalistisch-sinnliche Kontraste sich jagender Bilder und Affekte beherrschend (s. Beisp. 25). An Dramatisierung bib-

Beispiel 25

Joh. Herm. Schein. Israelsbrünnlein, 1623

Kontrastthemen aus einer 5st. Motette

lischer Texte in Motettenform hat die Geschichte der protestantischen Kirchenmusik nicht ihresgleichen, an meisterhaftem Können und Schlagkraft der Prägung stehen diese Psalmen-, Evangelien- und Prophetenkompositionen unmittelbar neben den frühen Werken von Schütz.

Schein war ein genialischer Feuerkopf. In ihm hat die italienische Rezeption sogleich ihren extremsten Vertreter, die protestantische Mystik ihren musikalischen Vorkämpfer gefunden. Es ist ein Ringen um das persönliche Gotteserlebnis in diesen Werken, das nur bei dem jungen Schütz ein zweites Mal so stark in die Erscheinung tritt. Während bei Schütz aber mit zunehmendem Alter eine Abklärung in der Richtung auf eine mehr allgemeingültige, gemeindehafte Auffassung und Auslegung eintritt, hat Schein in seinem kurzen Leben den Jakobs-Kampf immer intensiver empfunden und immer leidenschaftlicher gestaltet.

Gegenüber Schein vertritt Samuel Scheidt (geboren und gestorben in Halle, Sweelinckschüler in Amsterdam, Organist und Kapellmeister der Administratoren von Halle) eine gemäßigte Richtung. Seinem Erstlingswerk (Cantiones sacrae, 8stimmig, 1620), das sich im mehrhörigen Stil alter Art, ähnlich Praetorius, hält und gemischt deutsche und lateinische Bibel-, Hymnen- und Liedtexte bringt, folgt eine lange Reihe von geistlichen Konzertwerken. Das erste, 1621–22, mit vorwiegend lateinischen Texten und größter Besetzung, läßt den ganzen Apparat venezianischer Koloristik spielen und verwertet bereits weit über die nur zwei Jahre ältere „Polyhymnia“ des Praetorius hinaus die Ergebnisse des italienischen kleinen Konzertstils. Einleitende und verbindende Instrumentalstücke („Symphonien“), aber auch viele Vokalsätze lassen in das konzertierende Spiel der Stimmen Züge affektvoller Melodik und pathetischer Deklamation einfließen, ohne doch je auch nur annähernd bis zu der Glut von Scheins Wortauslegung vorzudringen. Einer 8stimmigen Komposition des 8. Psalms (deutsch) läßt Scheidt sogleich eine Parodiemesse über dieses Werk folgen. Die deutschen Konzerte (4 Teile, 1631–40, größtenteils 3–4 Singstimmen mit Generalbaß, ohne obligate Instrumente) verarbeiten ganz wechselnd Psalmen- und Evangelientexte, Lieder neuerer Dichter und Stammlieder. Im Choralkonzert wird die extrem artistische Haltung Scheins vermieden. Ausdruckshafte Momente treten häufig hervor (s. Beisp. 26). Wenn, im ganzen ge-

Beispiel 26

Sa m. Scheidt. Geistl. Konzerte II. 1634

Anfänge zweier Choralkonzerte

a) rein konzertierend

Sopr. I

O Lamm Got-tes un-schul - dig, o Lamm Got-tes un-schul - dig,

Sopr. II

o Lamm Got-tes un-schul - dig, o Lamm Got-

Generalbaß

o Lamm Got - tes un - schul - dig, un - schul - dig, u.s.w.

tes un-schul-dig, o Lamm Got-tes un - schul - dig, u.s.w.

u.s.w.

6 6 5 6b 4 4 3

b) konzertierend mit expressivem Einschlag

Sopr.

Er barm dich mein, o Herre Gott, er - barm dich mein, o Her-re Gott, u.s.w.

Tenor

Er - barm dich mein, o Her-re Gott, er - barm dich u.s.w.

Baß

Er - barm dich mein, o Herre Gott, er - u.s.w.

Generalbaß

u.s.w.

e e # e e e# # # # # # # # # #

sehen, der Choral intakter erscheint, als in manchen Konzerten Scheins, so steht diesem Vorzug doch schon bei Scheidt ein häufiges Sichverlieren in bequeme concertato-Manieren gegenüber, das bald der ganzen Gattung den Charakter geben sollte. Die Spruchkompositionen offenbaren den Unterschied gegen Schein noch

deutlicher: trotz sichtlicher Kenntnis italienischer Vorbilder bleibt es meist bei einer äußerlichen Übernahme monodischer Stilelemente ohne persönliche Durchdringung. Drei Magnifikatkompositionen mit zwischen die Versetten eingeschalteten deutschen Liedern folgen einem häufig geübten liturgischen Brauch.

Es ist bezeichnend für Scheidt, daß sein Interesse vorwiegend dem Konzert als einer mehr formalen Kunst und nicht der inhaltsbedingten Monodie gilt. Das erweist sein „Dialog Christi mit den Gottseligen und Verdammten“ ebenso wie das letzte Konzertwerk („Liebliche Kraftblümlein, aus des H. Geistes Lustgarten abgebrochen und zum Vorschmack des ewigen Lebens in 2stimmigen Himmelschor versetzt“, 1635, fast ausschließlich Psalmsprüche), das sich in konzertanten Manieren und äußerlichen, tonmalenden Zügen fast erschöpft, ohne inhaltliche Vertiefung zu suchen (s. Beisp. 27). Auf Fremdheit gegenüber den monodischen Strö-

Beispiel 27

S a m. Scheidt. Liebliche Kraftblümlein, 1635

Kleines geistliches Konzert

Sopran

First system of the musical score. Soprano part: Herr, leh-re uns be-den-ken, Tenor part: Herr, leh-re uns be-den-ken, Generalbass part: Herr, leh-re uns be-den-ken. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The bottom of the Generalbass staff shows the notes G, A, B, C, D, E, F#.

Second system of the musical score. Soprano part: leh-re uns be-den-ken, Tenor part: leh-re uns be-den-ken, Generalbass part: leh-re uns be-den-ken. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The bottom of the Generalbass staff shows the notes G, A, B, C, D, E, F#.

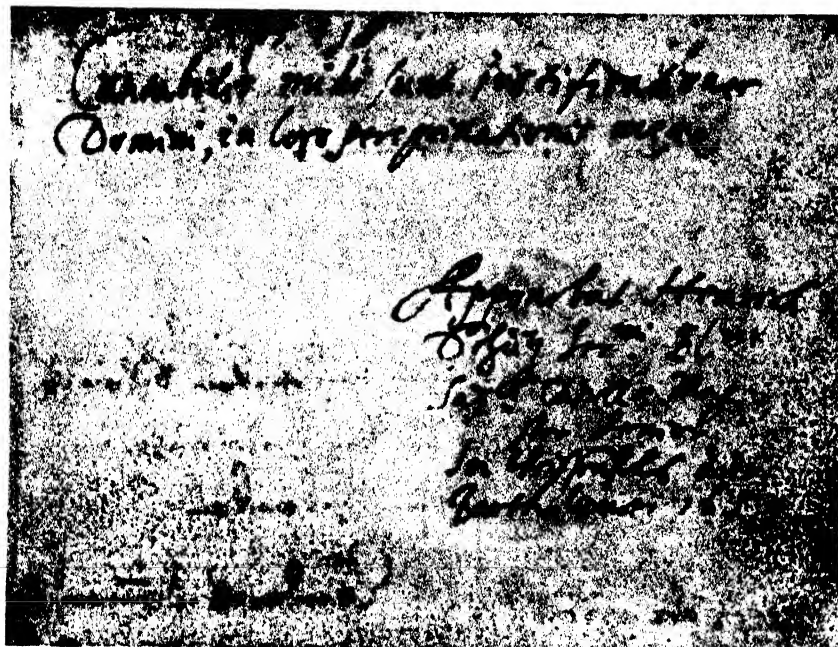
Aus demselben Konzert. Schluß

First system of the conclusion. Three voices (Soprano, Tenor, Bass) sing: als flö-gen wir da-von, als flö-gen wir da-von, als flö-gen wir da-von. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The bottom of the Bass staff shows the notes G, A, B, C, D, E, F#.

Second system of the conclusion. Three voices (Soprano, Tenor, Bass) sing: als flö-gen wir da-von, als flö-gen wir da-von, als flö-gen wir da-von. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The bottom of the Bass staff shows the notes G, A, B, C, D, E, F#.

mungen weist auch das Instrumentalwerk von 1644 „70 Symphonien auf Konzertenmanier“, das Einleitungsstücke, nach Tonarten geordnet, für Vokalwerke bereitstellen will; sie können zu jedem beliebigen Texte gespielt werden, wenn nur die Tonart die gleiche ist. Zwei weitere geistliche Konzertwerke Scheidts sind verschollen.

Scheidt steht mit seiner gemäßigten, oft fast konservativen, andererseits zwar modisch-artistischen, aber nicht grundsätzlich expressiven Richtung nicht allein. Er vertritt sogar den



36. Heinrich Schütz' eigenhändige Eintragung in das Stammbuch eines Musikers. Berlin, Pr. Staatsbibliothek.

größten Teil der protestantischen, insbesondere der norddeutschen Kantoren seiner Zeit. Die madrigalistische Motette und die dramatische Spruchmonodie Scheins, besonders aber die Umdeutung des Choral zur Choralmonodie haben nur schwer Eingang gefunden. Tradition und religiöses Bewußtsein waren der Monodie hinderlich: während das Konzert Scheidtscher Richtung eine ungemeßene Ausbreitung erlebte, blieb die Monodie nach Scheins Vorgang weni-

gen vorbehalten. Für die Motette bildete sich eine Mischgattung aus dem Stil der Lassoschule, dem Madrigal und der Monodie heraus. Die dramatisch-madrigalische Motette Scheins blieb wie die Monodie ein Reservat weniger. Alle diese Gattungen aber sind gleichermaßen Kunstmusik mit aristokratisch-höfischer oder bürgerlich-privater Bestimmung. Die Trennung von der Gemeindemusik, die beim Kantionallied verharret, ist vollendet.

Hoch über allen Zeitgenossen steht in einsamer Größe der Geistesaristokrat Heinrich Schütz. Geboren in der Gegend von Weißenfels, 1599 Kapellknabe bei Moritz dem Gelehrten in Kassel, Schüler von Georg Otto, dann von Giov. Gabrieli in Venedig, nach dessen Tod (1612) Hoforganist in Kassel, seit 1613 mehrfach nach Dresden beurlaubt, wird er 1617 Dresdner Hofkapellmeister und behält dieses Amt bis zu seinem Tode 1672. 1628–29 ist er wieder in Italien bei Monteverdi und Grandi, seit 1633 neben seiner Dresdner Stellung Hofkapellmeister in Kopenhagen, seit 1644 wieder meist in Dresden. In seinen letzten Jahren lebt er meist in Weißenfels, während ihn in seinem Dresdner Amt Vinc. Albrici und Andrea Bontempi vertreten. Enge Beziehungen verbinden Schütz mit dem Wolfenbüttler Hof, für den er als „Kapellmeister von Haus aus“ tätig war; seine Korrespondenz mit der Herzogin Sophie Elisabeth ist erhalten (s. Abb. 36).

Das Besondere der Stellung, die H. Schütz in den dargelegten Zusammenhängen einnimmt, liegt nicht nur in dem überragenden künstlerischen Wert seines Schaffens, sondern darin, daß er, fest im Boden heimischer und protestantischer Musikanschauung wurzelnd, streng lutherisch gerichtet, dennoch alle Gluten mystischer Ekstase erlebt und mit den Mitteln der neuen Musik gestaltet, daß er die traditionalistisch-orthodoxe Strömung seiner Zeit mit der personalistisch-mystischen durchdringt und in musikalischen Gestaltungen zu einem Ausgleich bringt. Andere um und neben ihm sind von dem gleichen Geist beseelt. Aber die geschichtliche Sendung, die Schütz erfüllt, besteht eben in jenem erlebnishaften Ausgleich der beiden religiösen Richtungen, die, Sonderfall des für das gesamte Lebens- und Weltgefühl der Zeit herrschenden Spannungsverhältnisses zwischen Rationalität und

Emotionalität, bis in die Einzelheit des Gestaltungsvorganges hinein fühlbar werden und in dem unablässig wirksamen Spannungsverhältnis zwischen der Statik der rational bestimmten Form und der Dynamik des emotional erfüllten Gehaltes ihre musikalische Gestaltanalogie finden. Wie oben gezeigt, ruhen die scheinbar einander so widersprechenden beiden geistigen Strömungen dennoch auf gleichem Grund, auf dem Primat des persönlichen Willens, und haben sich daher bei Theologen und Dichtern oft in der gleichen Person verkörpert. Für die Musiker gilt das gleiche; es gibt wohl kaum einen, der nicht von beiden Strömungen berührt wäre. Aber kann das Verhältnis zwischen beiden nach der einen oder der anderen Seite ungleichgewichtig verschoben sein (in der Kirchenmusik in der Mehrzahl der Fälle nach der Richtung des orthodoxen Traditionalismus), so ist es eben für diese Epoche so völlig Einzigartige an Schütz, daß eine Gleichgewichtslage erreicht wird. Das ist nicht zu verwechseln mit der Gleichgewichtigkeit von Wort und Ton: vom Frühbarock an bis in die Bachzeit hinein dominiert das Wort. Das Wort aber kann in einer der beiden Richtungen interpretiert werden: bei Praetorius herrscht noch vorwiegend eine Auffassung des Wortes als Offenbarung und eine Darstellung im Kollektivsinne einer Gemeinde; dafür tritt in Scheins späteren Werken eine personalistische Durchdringung des Wortgehaltes und eine Interpretation im Sinne mystischer Ekstase ein (während bei Scheidt beides sich mischt); Schütz durchläuft alle Möglichkeiten dieses Gewichtsverhältnisses, um bei einem Ausgleich der beiden Strömungen zu enden. Erwägt man dazu, daß nach Schütz — in der Zeit des Pietismus — die Kurve nach dem anderen Pol, einem überspitzten Mystizismus ausschlägt, und daß von hier aus erst Bach in seinen Spätwerken wieder — auf anderen musikalisch-stilistischen Voraussetzungen und auf der Basis eines neuen Wort-Ton-Verhältnisses — eine ähnliche Gleichgewichtslage erreicht, so sind in großen Zügen der Gesamtverlauf der geschichtlichen Entwicklung und die Stellung, die Heinrich Schütz in ihr einnimmt, umrissen.

Die persönliche Entwicklung des Meisters zeigt ein grandioses Bild der Auseinandersetzung mit diesen Problemen in einem 60 Jahre umfassenden Schaffen. Im deutschen Stil der späten Lassoschule, wie ihn die Kasseler Meister vertreten, und in einem trotz des reformierten Bekenntnisses, dem der Landgraf Moritz angehörte, allen Neuerungen, der englischen und der italienischen Musik sehr zugetanen, höfisch-absolutistischen Geist erzogen, auf das Neue weit vorbereitet durch die Kenntnis der Werke Lechners und Haßlers, lernt Schütz Venedig kennen. Oper und weltliche Monodie stehen bereits in Blüte. Monteverdis „Orfeo“ und „Arianna“ hatten schon 5 bzw. 4 Jahre vorher ihren Siegeslauf angetreten. Aber für Schütz wird zunächst die große Farbenkunst seines Lehrers G. Gabrieli, daneben das Madrigal der Croce, Donati, Merulo, besonders aber schon Monteverdis, der entscheidende Eindruck. Er findet seinen ersten Niederschlag auf geistlichem Gebiet in den „Psalm Davidis“ von 1619, im Jahre der „Polyhymnia Caduceatrix“ des Mich. Praetorius. Der Vergleich beweist den großen inneren Abstand bei gleichen äußeren Mitteln. Der große Apparat, die Verwendung obligater Instrumente, der Wechsel von Soli und Tutti, die Kontrasttechnik, sind die gleichen. Bezeichnend die Stoffwahl: bei Praetorius fast ausschließlich Lieder, bei Schütz meist Psalmen und Evangelien, daneben andere Bibeltexte (alles deutsch). Ist es aber für Praetorius das Ziel, mit den Mitteln des konzertierenden Stils der Darstellung des in der Liedweise verkörperten groffenbarten Gotteswortes zu dienen, so ist bei Schütz die personalistische Deutung an dessen Stelle getreten. Der Kontrast ist nicht musikalisch-koloristisches Formmittel, sondern Mittel zur realistischen, sinnlichen Veranschaulichung der Texteinzelheiten. Die Deklamation will nicht nur den Text logisch verstehen machen, sondern ihn mindestens erlebnishaft nahebringen, wo nicht ihn exegetisch sinnvoll auslegen. Alles dient diesem predigtartigen Ziel. Einzeln erhaltene Werke aus dieser Zeit (etwa der 24. und 133. Psalm, das möglicherweise schon hierher gehörige lateinische Magnifikat) weisen alle die gleiche Tendenz auf, die durch die Pracht und Fülle der Klangmittel gleichzeitig dem Bedürfnis des Barockmenschen nach prunkender Selbstdarstellung seines ichbewußten Herrentums dient. Bei anderen Werken aus dieser Zeit läßt der Verzicht auf den großen Apparat den Willen persönlichster Aussprache des Gotteselebnisses noch schärfer hervortreten: im 116. Psalm (für die S. 92 erwähnte Sammlung

von Burkhard Großmann wohl schon kurz nach 1616 geschrieben), geht der einzelne Textgedanke restlos in der Motivprägung auf, die Satzkonstruktion vertieft mit schlagenden Kontrasten den Wechsel der Bilder und Gedanken (s. Beisp. 28). Daß ein solches Verfahren aber nicht zur Formlosigkeit führt, beruht auf der

Beispiel 28

Heinrich Schütz. Psalm 116. (Nach 1616)

Kontrastthemen aus dem 2. Teil

a) Strik - - ke des To-des hatten mich umfängen, u. s. w. b) und Angst der Höl - - - fen

d) hatten mich trof - - - fen, u. s. w. e) ich kam in Jammer und Not. u. s. w. f) A-ber ich rief an den Namen des

Her-ren: o Herr, er-ret-te mei-ne See-le, er-ret-te mei-ne See-le, er-ret-te mei-ne See - le. u. s. w.

Disposition des Textes: Schütz gliedert von vornherein den Psalm so, daß das Verhältnis der Teile zum Ganzen in eine durchrationalisierte Symmetrieform eingeht, mit allmählichem Beginn, langsamer Steigerung, Kulmination in der Mitte (4. Teil), beruhigendem Abklingen und Auslauf in einen eleganten, virtuos-konzerthaften, eng an Gabrieli orientierten Schlußteil. Die Ausprägung der axial-symmetrischen, hochbarock-kuppelartigen Zentralform mit in sich stark gegliederten, wiederum aus Anläufen, Steigerungen, Höhepunkten und Ausklängen bestehenden Flügelbauten ist hier (wie vielfach schon in den „Psalmen Davids“) restlos durchgeführt.

Die erste Phase der Entwicklung findet ihre extreme Ausprägung in den lateinischen 4stimmigen Motetten („Cantiones sacrae“) von 1625, denen zum größten Teil Texte aus der obengenannten (vgl. S. 102f.) Erbauungsliteratur zugrunde liegen. Die Nähe dieser rein mystischen Sphäre zum Katholizismus findet eine Art Bestätigung in der Widmung an den katholischen Fürsten Eggenberg. In den „Cantiones“ vollendet sich, was die früheren Werke begannen. Die Mittel werden noch knapper und präziser als im 116. Psalm, alles wird auf die eindringliche Auslegung zugeschnitten — Thematik, Gruppenbildung, Satztechnik, Harmonik durchlaufen alle Stufen der Wortinterpretation: Tonmalerei, symbolhafte Umschreibung, affekthafte Deklamation und erzeugen den Eindruck inbrünstiger Versenkung, hingeebenen Erlebens (s. Beisp. 29). Das Extrem dieser Entwicklungsrichtung ist erreicht, stilistisch gleichzeitig die

Beispiel 29

Heinrich Schütz. Cantiones sacrae (1625)

Kontrastthemen aus der 4. st. Motette Nr. 15

a) Dul-cis-si - me et be-nig-nis-si-me Chri-ste, u. s. w. b) in - fun - de, ob-se - cro, u. s. w.

c) multi-tu-di-nem dul-ce - di-nis tu-ae et cha-ri-ta-tis tu-ae pe - cto-ri me-o, u. s. w.

d) ut ni-hil car-na - le, ni-hil car-na - le de-si - de - rem vel-co - gi - tem, u. s. w.

e) sed te so-lum a-men, te so-lum ha-be-am in o-re et in cor-de me - o. u. s. w.

engste Annäherung an das Madrigal Monteverdis und an Scheins „Israelsbrunnlein“. Wenn in der Nähe der „Cantiones“ die Choralvariationen „Aria de vitae fugacitate“ (1625) und der Beckersche Psalter (1628; s. oben) entstehen, so beweist die Nachbarschaft solcher von Stil und Tendenz der übrigen Kompositionen grundverschiedenen Liedarbeiten nur die unübersteigliche Höhe der zwischen Kunst- und

Gemeindemusik aufgerichteten Gattungsschranken: gelegentlichsgebundene Begräbnismusik oder ein dem Gemeindegesang dienendes Kantional sind hier inkommensurabel dem freien Schaffen geworden.

Die zweite italienische Reise eröffnet eine zweite Phase, die durch das Vorwiegen der Monodie und des kleinbesetzten Konzertes charakterisiert wird. Die persönliche Berührung mit Monteverdi und seinen Schülern wird fruchtbar in den „Symphoniae sacrae“ (1. Teil noch 1629 in Venedig erschienen; 2. u. 3. Teil erst 1647 bzw. 1650 gedruckt, aber sicher im Laufe längerer Zeit vorher entstanden) und den „Kleinen geistlichen Konzerten“ (1636 u. 1639). Der 1. Teil der „Symphoniae“ enthält lateinische Stücke für 1–3 Singstimmen und obligate Instrumente, der 2. und 3. deutsche Texte in zunehmender Besetzung; die „Kleinen geistlichen Konzerte“ sind größtenteils über deutsche Texte, für wenige Singstimmen ohne obligate Instrumente, nur mit Generalbaß geschrieben. Die Entwicklung, die Schütz in diesem Zeitraum durchläuft, knüpft an die Phase der „Cantiones“ an und überträgt den mystisch-expressiven Stil auf die Monodie. Der 1. Teil der „Symphoniae“ und der 1. Teil der „Konzerte“ (wohl ebenfalls schon um 1630 entstanden) lassen noch den Willen zu vollkommener Unterordnung der musikalischen Diktion unter den Einzelinhalt (wie dort bei gleichzeitiger strenger Verfestigung in rational angelegter, architektonisch aufgebauter Gruppenform) erkennen. Die „Süßigkeit Jesu“, der Schrei nach Rettung, die Bilder des Eilens, des Aufstehens, des Jagens, des Kampfes, des Schlafens und Wachens werden zum sinnlichen Anlaß des Motiveinfalls, der durch inbrünstige steigende Wiederholungen und Kontrastwirkungen vertieft und erlebnishaft beseelt wird (s. Beisp. 30). Auch hier ist die Berührung mit Schein eng. Die Ex-

Beispiel 30

Heinrich Schütz. Geistl. Konzert, 1636

Anfang eines Konzertes

Tenor

Generalbass

O sü-ßer, o freundli-cher, o gü-ti-ger Herr Je-sus Chri-ste, wie hoch

hast du uns e-len-de Men-schen ge-lie-bet, wie teuer hast du uns er-lö-set,

Mittelteil desselben

O, o, wie verlanget meiner Seelen, o, o, wie verlanget meiner

Schluß desselben

Seelen nach dir, Ach, ach, daß ich bald zu dir kommen und deine Herrlichkeit schau-en soll-te.

pressivität im monodisch-konzertanten Stil konnte nicht weiter getrieben werden. Die späteren Teile, besonders der „Symphoniae“, lassen erkennen, daß eine Rückwendung im Gang ist: allmählich beginnen mehr und mehr die Motive breiter, kantabler, wortunabhängiger zu werden, von der emphatischen Deklamation zu pathetischem Gesang überzugehen (s. Beisp. 31). Die leidenschaftliche Triebkraft wird um nichts schwächer, noch immer ist die emotionale Grundhaltung vorherrschend, deren unaufhörlich gegen die rationale Form andrängende Spannung das Bewußtsein dramatischen Geschehens wachhält. Aber die Steigerungen werden

Beispiel 31

Heinrich Schütz. Symphoniae sacrae II, 1647

Anfang eines Konzertes für Tenor, 2 Violinen, Generalbaß

Tenor

Ich wer-de, ich wer-de, ich wer-de nicht ster - - - ben, ich wer-de, ich wer-de, ich

Generalbaß

wer-de nicht ster - - - ben, sondern le - - -

Anfang einer Instrumentalsymphonia aus demselben

Violinen

Generalbaß

u.s.w.

ben,

u.s.w.

Anfang eines Teils für alle Stimmen

2 Violinen *Presto*

Tenor

A - ber ich rief an, ich rief an den Na-men des Her - - - ren,

Generalbaß

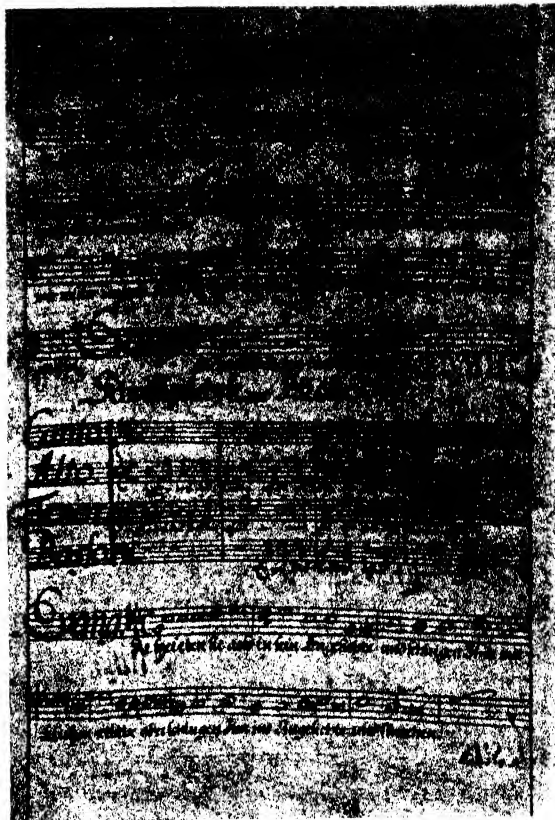
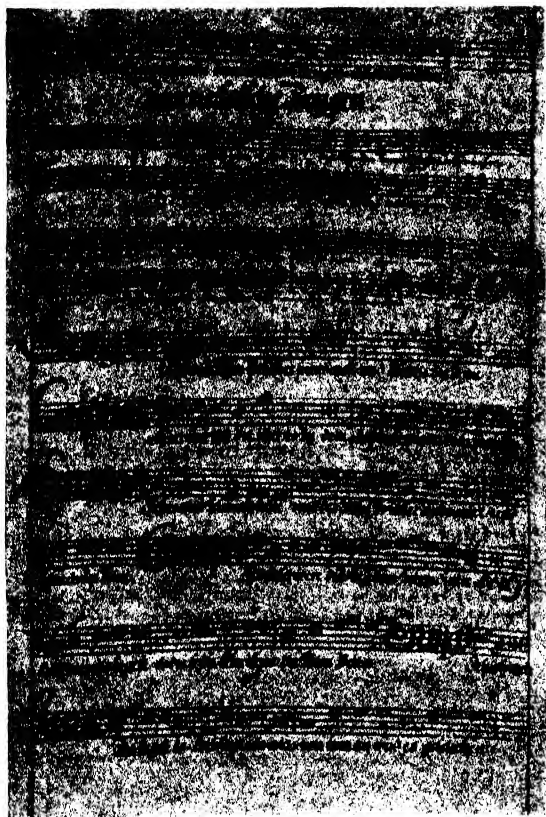
u.s.w.

u.s.w.

u.s.w.

ruhiger, die Unterordnung unter eine einheitliche thematische Konzeption stellt sich dem Kontrastreichtum entgegen. Die Einmaligkeit des Gefühlserlebnisses, die den früheren Monodien (wie auch den „Cantiones“) das Gepräge gibt, tritt zurück hinter eine weniger persönliche, reserviertere Haltung, der das Wort Gottes bei aller Leidenschaft, mit der es aufgefaßt wird, wieder mehr zum Dogma wird, und die Deutung wendet sich von affekthafter Intuition ganz allmählich zu einer allgemeiner gültigen Auslegung. Dabei handelt es sich nicht um ein „Überwinden“ des früheren Stils. Nichts geht verloren. Nur aus der allzupersonlichen, allzumenschlichen Sphäre, in die es gezogen worden war, wird langsam das Schriftwort wieder mehr in die der Offenbarung gehoben. Die Wandlung besteht in einem Anreichern und Beruhigen, in einem Strengerwerden der Wortauffassung und einem Musikalischerwerden der Formen, nicht in einem Abstoßen von früher Errungenem. Wieweit hierfür etwa von außen kommende, jüngere stilistische Anregungen von der Seite der Solokantate und des Oratoriums her (Frescobaldi, Ferrari, Carissimi) in Betracht kommen, ist noch nicht untersucht.

Der gleiche Abklärungsvorgang führt auf dem Gebiet der Motette zur „Geistlichen Chormusik“ von 1648 (5–7stimmig). Fast durchweg herrscht reiner Bibeltext (deutsch). Die gleiche Verbreiterung der Formen, Ersatz des kurzen, überprägnanten Motivs durch breitere Gesangsthemen, Neigung zur Bildung geschlossener Formkomplexe, zur Abschwächung der Kontraste wird bemerkbar. Nicht alle Stücke sind darin gleich. Schütz hat manche ältere Komposition in die „Geistliche Chormusik“ aufgenommen (z. B. „Die Himmel erzählen die Ehre Gottes“, „Das ist je gewißlich wahr“ u. a.), und zudem vollzieht sich eine solche Wandlung ja nicht ruckartig. Aber die meisten lassen die neue Tendenz klar erkennen (etwa „Ein Kind ist uns geboren“, „Ich weiß, daß mein Erlöser lebt“). Stets bleibt der Einzelvortrag gefühlserregt, die Erfindung wortgezeugt, die Deklamation affektiv, aber die Durchführung wird pathetisch.



37. Heinrich Schütz, Matthäus-Passion, 1666. 2 Seiten aus der einzigen zeitgenössischen Quelle, einer Handschrift von J. Zacharias Grundig, Leipzig, Stadtbibl. Das Kaiphas-Verhör (vgl. die Notenbeispiele 19—21 und Abb. 35).

einem lektionsartigen Ton, der aber häufig, wie bei S. Besler (vgl. S. 97f.) von freien Einschüben durchbrochen wird, wenn es sich um tonmalende oder symbolisierende Ausführung von Textstellen handelt. Die Personen der Historie selbst sind (mit Ausnahme einer Stelle des Cleophas) stets zweistimmig gesetzt (stilistisches Restgut aus der alten Mischgattung zwischen Figural- und Choralhistorie), doch mit der Bestimmung, daß eine der beiden Stimmen auch einem Instrument überlassen oder weggelassen werden kann. Tatsächlich erweist sich die Zutat einer zweiten Stimme nur als konventionelles Zugeständnis. In Wirklichkeit sind die Personen im Sinne realistischer Dramatik durchaus monodisch behandelt. Die Stoffeinteilung läßt drei dramatische Szenen entstehen, deren jede in sich auf Steigerungswirkung zugeschnitten ist. Alles ist lebendig, anschaulich, naturalistisch, an einigen Stellen bricht visionär ein inbrünstiges Gefühlserlebnis durch (Gespräch Christi mit Maria Magdalena; Cleophas „Brannte nicht unser Herz“). Herausgehoben aus der Sphäre menschlicher Sprache und Leidenschaft ist nur der Evangelist mit seinem Ton und einer Begleitung von 4 Gamben (alle anderen Personen werden nur vom Generalbaß begleitet; s. Beisp. 34).

Die Osterhistorie steht damit den „Cantiones“ und den frühen Monodien ganz nahe. Das gilt auch für eine Reihe Dialoge, die wie etwa der im 1. Teil der „Geistlichen Konzerte“ enthaltene Verkündigungsdiallog um 1630 anzusetzen sind: der Osterdiallog, in der Motivik sehr nahe der ersten Szene der Auferstehungshistorie, aber knapper und noch eindringlicher, also sicher um die Zeit der zweiten italienischen Reise (s. Taf. V); Dialog vom Pharisäer und Zöllner, in dem konstanten Festhalten zweier Charakter-typen in der Musik (s. Beisp. 35) ganz nahe bei dem 1. Teil der „Geistlichen Konzerte“; der 1641 erschienene Chordiallog „Ich beschwöre euch“ und der Dialog vom Zwölfjährigen Jesus im Tempel, im 3. Teil der „Symphoniae“ 1650 erschienen, lassen schon in ihrer größeren Breite die für die Monodien aufgezeigte

Die beyderley in Perma, Ich höre ich eine Chöre von Maria Magdalena. Schreyt 20. Capitel. 3.

Ich höre ich eine Chöre von Maria Magdalena. Schreyt 20. Capitel. 3.

Ich höre ich eine Chöre von Maria Magdalena. Schreyt 20. Capitel. 3.

Ich höre ich eine Chöre von Maria Magdalena. Schreyt 20. Capitel. 3.

Ich höre ich eine Chöre von Maria Magdalena. Schreyt 20. Capitel. 3.

Ich höre ich eine Chöre von Maria Magdalena. Schreyt 20. Capitel. 3.

Ich höre ich eine Chöre von Maria Magdalena. Schreyt 20. Capitel. 3.

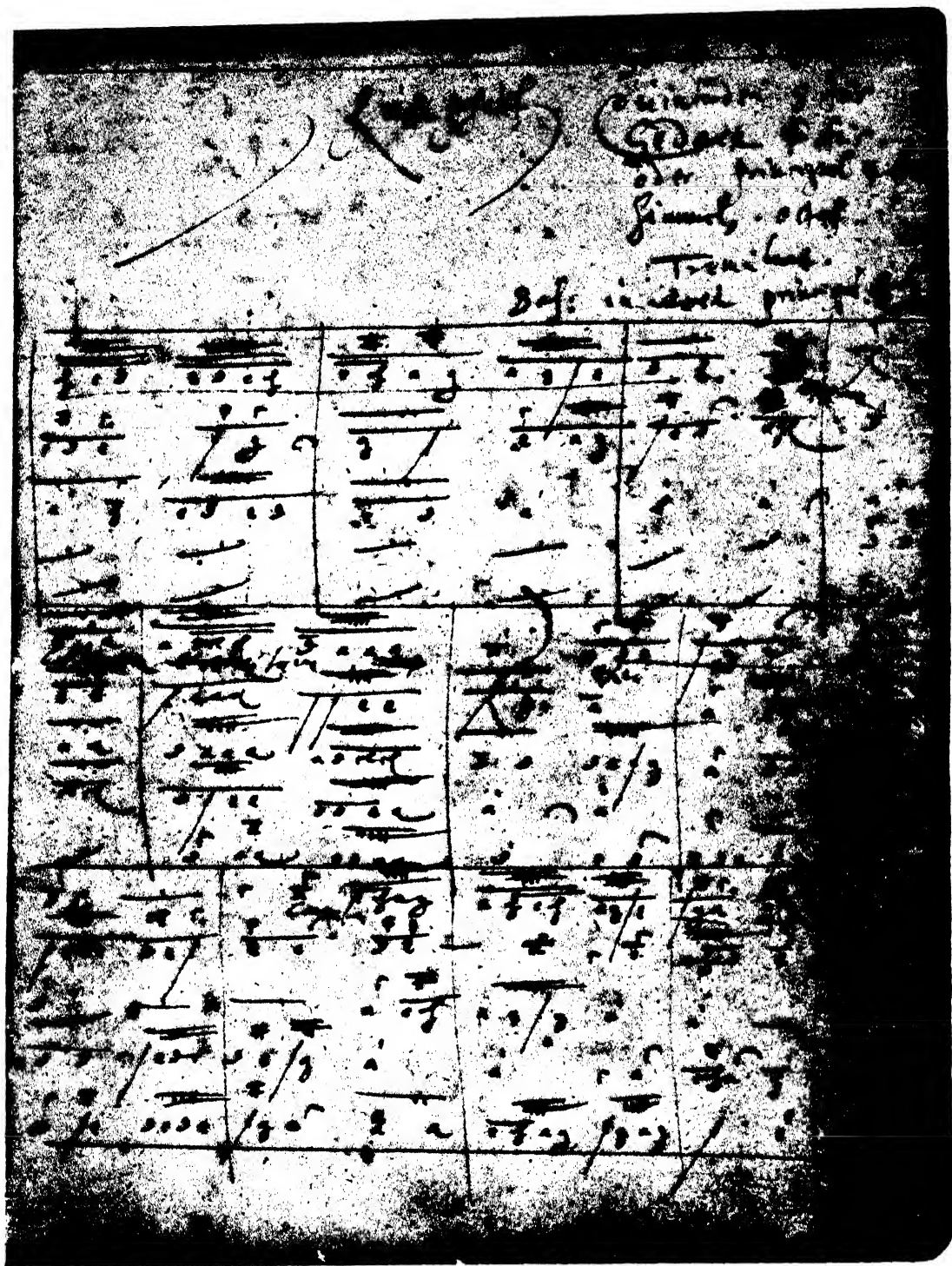
Ich höre ich eine Chöre von Maria Magdalena. Schreyt 20. Capitel. 3.

Ich höre ich eine Chöre von Maria Magdalena. Schreyt 20. Capitel. 3.

Ich höre ich eine Chöre von Maria Magdalena. Schreyt 20. Capitel. 3.

Ich höre ich eine Chöre von Maria Magdalena. Schreyt 20. Capitel. 3.

Heinrich Schütz, Osterdialog (Christus und Maria Magdalena). Aus dem Autograph der Landesbibliothek Kassel.



Deutsche Orgeltabulatur (Buchstabentonschrift) von Joh. und Kaspar Plötz aus Brieg. Um 1600. Preuß. Staatsbibl. Mus. Ms. 40056: Aus der Orgelübertragung einer Motette von Jakob Galleus. Mit Registerangaben und Textworten (im Original rot geschrieben).

Beispiel 34

Heinrich Schütz, Auferstehungshistorie, 1628
Evangelist

Am A - bend a - ber der Sab - bathen, welcher anbricht am Morgen des ersten Tages der Sabbathen sehr
früh, - da es noch finster war, kamen sie zum Grabe, da die Sonne aufging, und trugen Spezereien, die sie be -
rei - tet hat - - - ten. Und sie - he, es geschah ein groß Erdbeben, denn der En - gel des
Herren stieg vom Himmel her - ab, trat hinzu und wäl - - - zete den Stein von des Gra - bes Tür.

Beispiel 35

Heinrich Schütz. Dialog Pharisäer und Zöllner
Konstante Charakterthemen der beiden Personen
Pharisäer: Baß

Ich, ich dan - ke dir, Gott, ich dan - ke dir, Gott, ich dan - ke dir, Gott, daß ich nicht bin wie an - dre Leu - te...

Zöllner: Tenor
Gott, sei mir Sün - der gnä - dig!

Wendung zu lyrisch-kantabler Ausbreitung und die Neigung zu predigtartiger Exegese erkennen. Der Dialog „Vater Abraham“ hingegen dürfte wohl ganz früh, noch vor der Osterhistorie, anzu-

setzen sein. Die „Sieben Worte am Kreuz“ (1645) offenbaren den weiten Abstand von der „Auferstehungshistorie“. Die lose Szenenfolge ist durch einen strengen axial-symmetrischen Aufbau ersetzt (doppelter Rahmen aus Chorsatz und folgendem Instrumentalstück über „Da Jesus an dem Kreuze stund“, die sich am Schluß umgekehrt wiederholen; Hauptteil in großer Steigerungsanlage bis zum „Elilama“, dann Rückgang), die naturalistische Auffassung ist einer dogmatischen gewichen: die Worte Christi, arios vorgetragen und durch obligate Instrumente herausgehoben, werden im Sinn einer Heilsverkündigung, nicht als Rufe eines Sterbenden, interpretiert. Die Stimmen der Schächer und des wechselnd 2–4stimmig behandelten Evangelisten haben im wesentlichen nur Folienwirkung.

Die Weihnachtshistorie von 1664 kehrt mit ihrer Einteilung in „Intermedien“ nur scheinbar zu der lockeren Szenenfolge der Auferstehungshistorie zurück. Der Gesamtaufbau ist sehr einheitlich, der Einzelvorgang aber stets in die Form eines abgeschlossenen, ariosen Satzes gefaßt. Bei aller Charakterisierungskunst liegt die Weihnachtshistorie weit ab von der dramatisch-realistischen Auffassung der Osterhistorie: alles ist in die Sphäre höherer Bedeutung gerückt.

Den Schlußstein im oratorischen Werk bilden die drei Passionen nach Lukas, Johannes und Matthäus (1665–66; die nach Markus ist wohl nicht von Schütz; s. Abb. 37). Bildete die „Auferstehungshistorie“ ein geistliches Drama im Zeitstil, gingen die „Sieben Worte“ und die Weihnachtshistorie zu einer orthodoxeren Textauffassung und deren Darbietung in einem neuartigen Stil über, so setzen nun die Passionen die Durchdringung von liturgisch-dogmatischer Darstellung und persönlich-gefühlhafter Deutung als letztes Ziel des greisen Meisters in das hellste Licht. Der Verzicht auf Instrumente, selbst auf den Generalbaß macht die Annäherung an die Choralpassion deutlich. Der Rezitationsstil aber, dessen sich Evangelist und Soliloquenten bedienen, durchläuft alle Phasen vom lektionsartigen Erzählton über leise Andeutungen der Situationen und Vorgänge bis in die psychologische Charakteristik hinein. Weit hinten liegt der italienische Monodiastil: aus ihm, und aus choralen Anklängen ist ein völlig singulärer, außergeschichtlicher, durchaus dramatischer, aber in seiner Gesamthaltung sehr liturgisch wirkender Deklamationsstil entstanden. Bis in den Sondercharakter der Evangelien hinein (wenigstens für Johannes und Matthäus) sucht Schütz den Text auszulegen. Die kurzen, schlagenden Turbachöre greifen charakterisierend und schildernd ein, ohne doch realistisch-dramatisch zu werden. Mit den denkbar knappsten Mitteln (die eben darum die ganze reiche Entfaltung früherer Stufen voraussetzen) wird hier das Ideal eines tiefster menschlicher Erregung entsprungenen, aber streng der ewigen Gültigkeit der Worte untergeordneten liturgischen Dramas gebildet. Es sind gleichzeitig die dramatischsten und – außer der reinen Choralpassion – liturgischsten Passionsmusiken, die die Geschichte kennt, und dennoch nicht Gemeindemusik, sondern fast unnahbare, grandios einsame Kunst eines über Gesellschaft und Kirche hinausgewachsenen Einzelnen.

Das Riesenwerk, das Schütz hinterließ, hat tief aufwühlend auf die Zeit gewirkt. Wenige vermochten, ihm auf seinem Wege innerlich zu folgen, viele haben ihn nachgeahmt. Auffallend, wie sehr das Choralproblem hier zurücktritt: Schütz bildet wohl den Tiefpunkt des Interesses am Liede in der Geschichte der Kirchenmusik. Wenn er Choraltex te verwendet, werden sie entweder ganz unchoral behandelt und gehen in der Monodie auf („Wenn unsre Augen schlafen ein“), oder die Anlehnung an die Melodie wird verschliffen zugunsten einer mehr oder weniger expressiven Deutung des Textes („O hilf Christe“, „Herzlich lieb“, „So fahr ich hin“), oder das Lied wird – sehr artistisch, ein einzigartiger Fall bei Schütz – zum Anlaß einer Kette von Ostinatovariationen („Ich hab mein Sach“), oder aber die Weisen erscheinen, ganz abseits persönlicher Stilprägung, als Kantionalsätze (Exequien für Heinrich Reuß, 1636; Beckersche Psalter u. v. a.). Einige wenige konzertierende Choralarbeiten in den „Kleinen geistlichen Konzerten“ stehen ebenso isoliert wie zwei großbesetzte Choralkonzerte. Im Vergleich zu Praetorius auf der einen, Bach auf der anderen Seite ist evident, wie sehr hier – notwendig aus der Gesamttendenz der Persönlichkeit und der Zeit heraus – das Interesse für das freier Interpretation zugängliche Bibelwort zuungunsten des Chorals überwiegt.

Den Historien von Schütz hat die Zeit, qualitativ wie stilistisch, nichts an die Seite zu stellen. Die schon erwähnte 6stimmige deutsche Johannespassion von Chr. Demantius (vgl. S. 97), 1631 von einem schon 64jährigen geschrieben, ist als letzter Vertreter der Figuralpassion zu gattungsfremd, um verglichen

zu werden, bildet aber wohl die persönlichste und wertvollste Passionsarbeit neben Schütz, dem sie in seiner realistisch-dramatischen Periode nahe verwandt ist. Die Delitzscher Passion von Christoph Schultze, eine Vorstufe zur Lukaspassion von Schütz, ist der choralen Rezitation noch sehr stark verpflichtet und nur in den Chorsätzen von größerer Freiheit (Epstein). Die unter dem Namen Schütz überlieferte Markuspassion läßt sich nach Zeit und Herkunft nicht genau genug bestimmen, um als Vergleichsmaterial zu dienen. Sie steht zwischen dem alten Typus der Choralpassion und den echten Spätwerken von Schütz. Die Sieben Worte von Johann Glück (1660) sind nur fragmenartisch, von der Rudolstädter (1688) und der Merseburger (1709) wie von der Lüneburger Lukaspassion von Funcke (1683) sind nur die Texte erhalten. Ziemlich isoliert steht eine Passion von J. G. Kühnhausen, Celle, um 1700, die den reinen Bibeltext durchweg monodisch-arios mit Generalbaß komponiert und einige wenige kontemplative Choräle einschleibt.

Diese Passionen gehören bereits einem neuen Typus an, der sich in der Folgezeit zur Historien-(Passions-)Kantate und zum Oratorium weiterbildet. Das bestimmend Neue an ihm ist die Einführung der frommen Betrachtung in die Bibelerzählung. Zeigt er sich damit von den mystisch-erbaulichen Neigungen der Zeit abhängig, so tritt dieses Element doch bereits in zwei neuartigen, für die Zukunft künstlerisch äußerst fruchtbaren Formen hervor: in der freien Meditation über die Geschehnisse, die allegorischen Personen (Solosängern) in den Mund gelegt wird, und in der gebetshaften Beteiligung der Gemeinde durch Lieder. Die volle Ausbildung dieses Typus fällt erst in die folgende Epoche, in der die Kontemplation das stärkste Antriebsmotiv der Kirchenmusik wird; seine Ansätze bilden sich unmittelbar neben Schütz aus.

Schon der in Hamburg wirkende Thomas Selle, einer der bedeutendsten unter den Nachfolgern des Hieron. Praetorius, schiebt zwischen die drei Teile seiner großen Johannespassion (1643) zwei Stellen aus Jesaias und dem 22. Psalm im Sinne prophetischer bzw. exegetischer Paraphrase der Historie ein (womit er wohl ebenso wie mit dem betrachtenden Schlußchoral „O Lamm Gottes unschuldig“ nur eine ältere, lockere Gewohnheit in feste Form bringt; auch bei Schütz spielt ja das Lied als Schlußformel eine Rolle, ist da aber kaum als betrachtend, sondern nur als protestantischer Ersatz früher gebräuchlicher Formeln zu verstehen, weshalb auch die Einschlebung von Choralensätzen bei modernen Aufführungen der Schütz-Passionen — ganz abgesehen von der Zerstörung des dramatischen Grundcharakters — als Fehlgriff erscheint). Die große Johannespassion Selles, die mit den Mitteln stärkster Konzertbesetzung arbeitet, ist im Stil sehr einfach, nahe der Choralpassion gehalten. Ganz in diesem Typus bleiben seine kleine Johannespassion (1641?) und seine Matthäuspassion von 1642, die die Turbae aus Grimms Passion von 1629 nimmt, während seine Auferstehungshistorie (vielleicht um 1660) einem etwas mehr monodisch gefärbten Stil zuneigt. (Alle Historien von Selle beschrieb erstmalig H. J. Moser 1920.)

Die ersten entschiedenen Vertreter der neuen Richtung sind Thomas Strutius in Danzig, der freie lyrische Dichtungen und Choräle kontemplativen Inhalts, bald für Soli, bald für Chor oder Gemeinde einschleibt, das Ganze wie ein Schauspiel in Akte gliedert und damit den oratorischen Typus im Grunde bereits fertig hinstellt (Passion 1664, nur Text erhalten; Lott), und Christian Flor (Matthäuspassion, Lüneburg 1667; Epstein). Ihnen folgen die zwei Rigaer Passionen, 1695, und die von Valentin Meder, um 1700, auf das engste (Lott). Die Passionen des Lüneburger Kantors Funcke (1683, nur Text erhalten) und von J. C. Rothe, Sondershausen 1697, gehören in die gleiche Linie. Die Halberstädter Passion von Christian Clajus, 1693, und eine Berliner Version der Passion von Vulpius führen biblische Personen im Sinne allegorischer Figuren ein. Die bekanntesten, wenngleich künstlerisch nicht überragendsten Passionen dieses Zeitalters sind die des Königsberger Kapellmeisters Joh. Sebastiani (1672), die sich auf die Einlage von Chorälen für eine Singstimme mit Instrumentalbegleitung beschränkt, und die des Schütz-Schülers Joh. Theile (Lübeck, 1673), die eine große Reihe von „Arien“ über freie „madrigalische“ Texte mit Instrumentalsätzen (Ritornellen) enthält. Auf diesen Bestandteil fällt in der Folgeentwicklung das Hauptgewicht; die „Aria“, meist schlicht liedhaftes Gebilde für eine Solostimme oder für ganz homophonen Chor, eingeleitet und abgeschlossen durch ein Instrumentalritornell, wird die musikalische Form der kontemplativen Einlage. Die biblische Historie selbst geht mehr und mehr in einen blassen Rezitations-ton über, um schließlich zeitweilig ganz verdrängt zu werden.

In den anderen Gattungen der Kirchenmusik setzen die Meister der Zeit um und nach Schütz die im Frühbarock eingetretene landschaftliche Sonderung verstärkt fort. Eine norddeutsche Gruppe weist

n der Vokal- wie in der Orgelmusik bereits ein ausgeprägtes Eigenwesen auf. Thomas Selle, Hamburg (1599–1663), aus der Bitterfelder Gegend, ist seiner Herkunft wie seinem Stil nach Samuel Scheidt eng benachbart. Zahlreiche geistliche Konzertwerke (1627–1652) setzen anscheinend den Stil dieses Meisters gradlinig fort, wobei seine Verflachung zur Manier bereits zu erkennen ist. Daneben stehen ein einzelnes Motettenwerk (1655), einige Psalmen und viele Lieder. Das Konzert über biblische Texte wie das Choralkonzert Scheidtscher Richtung scheinen in der norddeutschen Gruppe besonders gepflegt worden zu sein (noch wenig erforscht). Joh. Schop, seit 1621 Direktor der Hamburger Ratsmusik, gestorben um 1665, bringt 1643 groß und klein besetzte Konzerte außer zahlreichen Liedern. Joh. Vierdanck in Stralsund veröffentlicht Konzertwerke 1642 und 1643. Kaspar Förster (1617–73) in Danzig und Hamburg, in Italien (vielleicht bei Carissimi) gebildet, hinterläßt zahlreiche Sologesangswerke, Dialoge und Konzerte aller Besetzungen. Jan Adam Reinken (1623–1722), der noch in Bachs Leben hineinreicht, bekannt als Organist, hat ebenfalls Konzertwerke geschrieben. Der Nürnberger Martin Rubert in Stralsund (1614–80) ist Komponist vieler Lieder und geistlicher Konzerte, darunter von Dialogen, „aus hochgelahrter Männer Predigten entlehnet“. Daniel Selich, der Nachfolger des Michael Praetorius in Wolfenbüttel, tritt von 1624 an mit geistlichen Konzerten hervor.

Drei Namen von erstem Rang führen in Norddeutschland die Vokalmusik in der Generation nach Schütz: Matthias Weckmann (1621–74) aus Thüringen, Schützschüler, seit 1637 in Hamburg, zeitweise in Dresden, Christoph Bernhard (1627–92) aus Danzig, ebenfalls Schützschüler, 1664–74 in Hamburg, vorher und nachher in Dresden, und Franz Tunder (1614–67), um 1640 wahrscheinlich bei Frescobaldi und Carissimi geschult, seit 1641 Marienorganist in Lübeck. Weckmanns monodische Werke setzen die Richtung der „Symphoniae sacrae“ seines Lehrers fort, werden aber schon sehr breit und arios, die Instrumente haben starken Anteil. Ein Dialog wie seine Verkündigungsszene läßt trotz des instrumentalen Manierismus immerhin noch Schützsche Dialogdramatik erkennen. Ganz groß ist Weckmann in den stark besetzten Choralkonzerten. Sein Psalm 126 („Wenn der Herr die Gefangenen zu Zion erlösen wird“) ist ein großzügiges, trotz aller Gesangsvirtuosität stark persönlich gefärbtes, erlebnishaftes Werk, das in der Neigung zu geschlossenen Formen (noch bei reinem Bibeltext) bereits die jüngere Generation erkennen läßt (s. a. Abb. 42). Bernhard steht mit Weckmann ganz auf einer Linie. Seine eindrucksvollen Instrumentalritornelle und seine expressive Motivprägung rücken ihn nahe an Schütz; auch hier wird in der Formgebung der Generationsabstand sehr fühlbar. In seinem Konzert „Ich sahe an alles Tun“ unterbrechen bereits Sololiedstrophen kontemplativ den Bibeltext, erste Anbahnungen der jungen Kantate. Als Persönlichkeit am schärfsten ausgeprägt steht Tunder neben ihnen. Seine Spruchmonodien halten sich so dicht bei Schütz wie die keines anderen Zeitgenossen. Die römische (sei es direkte, sei es indirekte) Schule mit ihrer ariosen Kantabilität macht sich kräftig bemerkbar, obschon der ganze leidenschaftliche Impuls Schützscher Dramatik in diesen Stücken lebt. Als einer der wenigen in der Zeit vertritt er auch die Choralmonodie unter völliger Auflösung der Liedweise („Ach Herr, laß dein lieb Engelein“). Andere Choralbearbeitungen („An Wasserflüssen Babylon“) zeigen einen bei Schütz nur einmal („Erbar dich mein“) vorkommenden, aber sich allmählich verbreitenden Typus, der einem leicht figurierten Solovortrag der Choralweise eine durchgehende, obligate 5stimmige Instrumentalbegleitung außer dem üblichen Ritornell beigesellt: der Choral bleibt intakt, die Instrumente wirken in gewissem Maße interpretierend („Choralaria“). Diese Behandlungsweise, an der z. B. Mich. Altenburg, Joh. Crüger u. a. teilnehmen, wird in der Folge sehr beliebt. Noch mit einer anderen Kategorie von Choralarbeiten scheint Tunder führend gewesen zu sein, mit Variationsreihen von Chorälen oder freigedichteten Liedern („Arien“), „per omnes versus“. Wechselnd zwischen Sologesang, Chorsatz, Konzert weniger Stimmen, mit oder ohne Instrumente, mit mehr oder weniger starker Figurierung der Melodie und Variierung durch stets wechselnde Satzweise durchläuft er, ähnlich Schütz in dessen „Aria de vitae fugacitate“, aber sehr viel abwechslungsreicher die Strophettenketten und stellt damit eine vokale Parallele neben die Orgelchoralvariation der Zeit. Gleichzeitig wird damit die spätere Choralcantate vorbereitet.

In der fränkischen Schule schließt an die Haßler-Generation eine Gruppe von Meistern an, deren stärkster Joh. Staden (1581–1634) in Nürnberg ist. In seinem umfangreichen Lebenswerk tritt, wie überhaupt im fränkischen Kreise, die dramatische Monodie zurück. Dafür ist er einer der Frühmeister auf dem Gebiet des Sololiedes („Aria“) mit Generalbaß und Instrumentalritornell. Die Motette Haßlerscher Provenienz, die mehrstimmige Psalmkomposition, Konzerte großer Besetzung für Vokal- und Instrumentalchöre, zeigen den Frühverstorbenen in nächster Nähe Scheins, dessen Experimentierlust und radikale Rezeption der neitalienischen Musik er jedoch nicht teilt. Hierhin gehört mit seinen späteren Werken

auch Melchior Franck in Koburg (1573–1639; vgl. S. 90), dessen ungeheuer umfangreiches Opus heute noch ganz unübersehbar ist und alle Gattungen von der Motette bis zum großen und kleinen Konzert umfaßt. Andreas Herbst in Frankfurt und Darmstadt (1588–1666) steht ihm nahe. Joh. Erasmus Kindermann (1616–55) pflegt besonders das kleinbesetzte geistliche Konzert mit obligaten Instrumenten über Bibeltexte, Choräle und neue Dichtungen, darunter die von Opitz nach dem Hohen Liede. Auch als Orgel- und Liedmeister ragt er hervor. Seine schon die Grenze des Oratoriums streifenden Dialoge stehen zwischen denen von Schütz und von Hammerschmidt. Die Gruppe Paul Hainlein (1626–86), Heinrich Schwemmer (1621–96), Georg Kaspar Wecker (1632–95), (die beiden letzteren sind Schüler von Kindermann und Lehrer von Joh. Krieger und Joh. Pachelbel) ist auf dem Gebiet des großbesetzten Konzertes besonders fruchtbar. Von Wecker ist eine Durchkomposition von „Allein Gott in der Höh sei Ehr“ neben kantatenartigen Konzerten hervorzuheben. Wolfgang Karl Briegel aus Nürnberg (1626–1712), tätig in Gotha und Darmstadt, führt die Linie noch um ein Stück weiter. Er durchsetzt in seinen „Evangelischen Gesprächen“ die konzert- oder dialogförmige Behandlung des Bibeltextes mit betrachtenden Dichtungen in Form der „Aria“ und schließt mit einer passenden Choralstrophe ab, womit er die Komposition dicht an die Grenze der Kantate führt (Moser). In anderen Werken hängt er dem Bibeltext freigedichtete Lieder an. Am Ende seines Wirkens („Musikalischer Lebensbrunn“, 1680) „überwiegt die Reflexion schon völlig den Evangeliumsgedanken selbst“ (Moser).

Alles was hier vorgeht, sind Teilschritte auf dem Wege, der über die protestantische Mystik und Orthodoxie zum Pietismus führt. Die biblische Monodie, musikalisch-dramatische Form des visionären Erlebnisses, weicht überall der kantablen Verbreiterung in die Welt der lyrisch-beschaulichen, ariosen Formen. Die a-cappella-Motette mit ihrer strengen Bibeltextinterpretation tritt zurück gegenüber dem Konzert kleiner und großer Besetzung, das der erbaulich verweilenden Betrachtung Raum gibt. Wenn in der norddeutschen Gruppe mehr das kleine Konzert, in der süddeutschen die größeren Formen gepflegt werden, wenn dort eine sich manieristisch verflachende Ausbreitung der artistischen Richtung, hier eine mehr gediegene, konstruktive Formgebung auf der Grundlage Haßler-Schütz zu beobachten ist, so setzt sich doch in allen Formen und Gattungen gleichermaßen die Neigung der Zeit zur Kontemplation durch. Sie findet ihre eigentlichste Form in der „Aria“, dem strophischen Sololiede, das bald in eine rasche formale Entwicklung eintritt und die alten Gattungen zersetzt.

Dieser Prozeß ist besonders deutlich in der mitteldeutschen Schule (Sachsen-Thüringen) der Schützzeit zu beobachten, wo die Wirkung des Großmeisters überall unmittelbar zu spüren, die Auflösung in die neuen Tendenzen aber um so drastischer wahrzunehmen ist. Ein Zeitgenosse der Schein, Scheidt und Schütz wie Mich. Altenburg (1584–1640) in Erfurt pflegt noch die biblische a-cappella-Motette und die Liedmotette älteren Stils, daneben freilich auch schon die „Choralaria“. In der jüngeren Generation aber setzt die neue Bewegung gleich sehr entschieden ein.

Ihre beiden am stärksten in die Breite wirkenden Hauptvertreter sind Andreas Hammerschmidt (1612–75), Freiberg und Zittau, und Joh. Rud. Ahle (1625–73), Erfurt und Mühlhausen. Der überaus fruchtbare Hammerschmidt schreibt noch 1649 ein fast rein monodisches Werk über vorwiegend lateinische Texte, bis in die Einzelheiten hinein an Schütz orientiert, aber in allen Elementen stark zur Manier abgeflacht. Ein Werk von 1662 bringt 22 Choralmonodien mit Instrumenten, wobei nur 4 die Liedmelodie benutzen, also ebenfalls eng an Schütz angelehnte Kompositionen. Ein reines Liedwerk über neue Texte (Rist, Weber, Harsdörfer u. a.) für 5stimmigen Chor und Instrumente reiht sich der „Aria“ der Zeit ein. Höchst charakteristisch ist die Wendung, die der dramatische Dialog eines Schütz bei Hammerschmidt nimmt. Schon der Titel des Werkes „Gespräche zwischen Gott und einer gläubigen Seele“ (2 Teile, 1645) weist auf die Neigung zur Allegorie hin. Neben ganz wenigen dramatischen Dialogszenen überwiegen zwei neue Typen: der dogmatische Simultandialog, bei dem die zwei Stimmen die einander beantwortenden (zusammengehörigen und an sich real gesprächshaften) Texte gleichzeitig und ohne dramatisierende Absichten, fast „darstellend“, nicht „interpretierend“ unter Wiederholungen vortragen, und der allegorische Lehrdialog, der Gott und dem Sünder zwei einander beantwortende (an sich nicht zusammengehörige) Texte in den Mund legt und diese vollkommen duettierend, unter Verwendung des gleichen Motivmaterials in beiden Stimmen und unter Aufgabe jeder Vorstellung eines

realen „Gespräches“ behandelt. Die „Musikalischen Andachten“ (5 Teile, 1639–53) enthalten Monodien, die an die „Geistlichen Konzerte“ und die „Symphoniae sacrae“ von Schütz auf das engste anschließen, aber das Pathos genialischer Leidenschaft zur Sprache der Routine abschleifen. Schon in der Zeit selbst wurde der „Hammerschmidtsche Fuß“, eben jene Verflachung des konzertierenden und monodischen Stils in den Manierismus abgebrauchter Formeln, bespöttelt; zu Unrecht, da es begreiflich erscheint, wenn gerade diese leicht verständliche Musik, ähnlich Scheidts Konzerten, sich stärker durchsetzte als die jeder Volkstümlichkeit abgeneigte Sprache eines Schütz. Daneben stehen Motetten, die in ihrer monodisch beeinflussten, madrigalischen Dramatik Hammerschmidt von einer viel stärkeren Seite zeigen als seine Sologesänge. Die „Evangelischen Gespräche“ (1655/56) reihen Hammerschmidt in die Vorläufer der Evangelienkantate ein; das betrachtende Element findet in Einschüben, erbaulichen Ausbreitungen, Allegoriedialogen Platz.

Rudolf Ahle zeichnet sich durch seine vielen, leicht faßlichen und choralhaft schlichten Lieder („Arien“) mit Ritornellen (für Solostimme mit Generalbaß oder ganz homophonen Chor) aus, denen Dialoge in der Art Hammerschmidts („Pharisäer und Zöllner“ noch halb dramatisch; der Text „Ich will singen von der Gnade“, kombiniert mit „Misericordias Domini“, durchaus als Allegoriedialog), vereinzelt gute Monodien in der Art der „Symphoniae“ von Schütz, auch noch Motetten in der Art der Schützschen „Geistlichen Chormusik“ gegenüberstehen. Noch stärker als Hammerschmidt haftet Ahle ein volkstümlicher Ton an, der aber weniger in Manierismen als in schlichten, liedhaften Formen zutage tritt (s. Beisp. 36).

Beispiel 36

Joh. Rud. Ahle, 1664

Aria für 4 Stimmen oder Sopransolo mit Generalbaß

Was säurdest du dich doch, o Mensch, was machest du?
Nimmst du nicht an das Joch, das Joch der sü-ßen Ruh, in welchem du recht pflü- gest, zur

Tugend dich ver- fü- gest, in welchem du be- ste-hest und nach dem Him- mel ge- hest.

Gewiß kein großer Geist, läßt er etwas von handfertiger Tüchtigkeit erkennen, in die Haßler, Eccard und Praetorius stärker nachwirken als in die fast nie ungekünstelte Schreibart Hammerschmidts. Seine humorvolle Szene der Hirtenverkündigung mit den 4 Fagotten, die das brummig-gemütvolle Hirtenvolk behaglich charakterisieren, ist eine in ihrer Begrenztheit meisterhafte Leistung.

An den Leipziger Thomaskantoren Tobias Michael (1592–1657), Sebastian Knüpfer (1632–76) und Joh. Schelle (1648–1701) kann man den Gang der kirchenmusikalischen Entwicklung ablesen. Halten sich des ersten Konzerte (1634–37 und handschriftlich bis 1650) noch im mehrchörigen Massenstil oder im Stil des kleinen Konzerts, das der „gorgia“, der italienischen Kehlertigkeit, einen breiten Raum öffnet, so schreibt Knüpfer bereits mehrteilige Konzerte, deren Anfangs- und Schlußsatz für Chor und Instrumente und deren Mittelsätze für Soli disponiert sind, über reinen Bibeltext oder dessen Kombination mit paraphrasierenden Choralstrophen. Schelle aber schiebt bereits ganze Strophenreihen zwischen die Ecksätze ein, Choralvariationen oder Lieder über zeitgenössische Texte, und erreicht damit bereits den Typus der Psalmen- und Evangelienkantate. Ein ganzer Kantatenjahrgang über einheitlich durchgedichtete Texte ist verloren. Wenn im ganzen bei diesen Meistern die Liederichtung der eigenen Zeit hinter das ältere Kirchenlied zurücktritt, so liegt das an dem allgemein konservativen Charakter der Leipziger Kirchenmusik. Die Neigung zur pietistischen Meditation ist bei Schelle ganz deutlich (dahin

gehören auch seine Lieder zu Fellers „Andächtigem Studenten“). Bei Knüpfer hingegen herrscht noch ganz eine orthodox-predigthafte Haltung. Aus diesem Geist entstand auch bei den gleichen Meistern der Typus der Choralkantate, die entweder wie bei Tunder eine einfache Durchvariation der Choralstrophen oder deren Erweiterung um freigedichtete Einlagen bildet. Den nächsten Schritt zur völlig freien, einheitlichen Textdichtung der Kantate tut erst die Generation, der Kuhnau angehört. Eine Pflanzgeschichte von Knüpfer und eine Passion von Schelle sind verloren (Schering).

Neben Tobias Michael wirkt in Leipzig Joh. Rosenmüller (1620–84), später in Venedig und Wolfenbüttel, dessen biblische „Kernsprüche“ (2 Teile, 1648 und 1650) im Konzertstil und dessen dramatisch-monodische Klagelieder Jeremiae seine glänzende Begabung ebenso erkennen lassen wie seine großbesetzten lateinischen Konzerte und seine späteren Instrumentalwerke. Seine ausgezeichneten Begräbnislieder (darunter „Welt ade, ich bin dein müde“) reihen ihn neben die besten Liedkomponisten. Adam Krieger, der Großmeister des weltlichen Sololiedes im 17. Jahrhundert und Knüpfers Mitbewerber um das Thomaskantorat (1634–66), hat nur zwei geistliche Konzerte hinterlassen, die dafür aber eine Einheitlichkeit dramatisch-visionärer Interpretation aufweisen, die nur von Schütz übertroffen wird. Daneben stehen in Leipzig der Organist Werner Fabricius, Schüler von Selle und Scheidemann in Hamburg, der Stadtmusikus Johann Pezel (1639–94) und der Advokat Joh. Kaspar Horn mit geistlichen Liedern, Konzerten und anderen Kirchenwerken (Schering). Des letzteren Evangelienjahrgang (1680) hält zusammen mit dem von Wolfgang Brückner in Rastenberg in Thüringen (1656) noch einmal an dem reinen Bibeltext in streng orthodoxer Auslegung fest (Moser).

Neben diesen Entwicklungen steht, zwar von vielen Meistern, aber nur noch in einzelnen, seltenen Arbeiten gepflegt, die im engeren Sinne liturgische Musik ganz zurück. Die Messe ist als *Missa brevis* bei fast allen Komponisten in einzelnen Exemplaren vertreten, z. B. bei Schelle, Ahle, Bernhard (hier auch Chormessen) u. v. a. Andreas Hammerschmidt (1663) und Joh. Theile (1673, 1686) dürften mit ganzen Messenbänden ziemlich isoliert stehen. Mit dem Verfall der Liturgie wurde die Messenkomposition allmählich überflüssig. Das gleiche gilt für das Magnifikat, das ebenfalls hie und da noch komponiert wird (Ahle, Theile), in dieser Zeit aber vorzugsweise auf die Orgel übergegangen zu sein scheint. Andere, früher zum stehenden Gebrauch gehörige liturgische Stücke wie die Introitus, das Tedeum usw. verschwinden zwar nicht gänzlich, werden aber ziemlich selten. Lediglich der Messe bleibt ein Eigengepräge erhalten: hier lebt die alte traditionelle Polyphonie am längsten weiter. In konservativer Umgebung wie der Leipziger Thomaskirche aber lebt noch lange die Komposition von Messen und Magnifikat im großbesetzten Konzertstil (Knüpfer und Schelle bis zu 24 Stimmen, nicht erhalten; von Kuhnau sind ähnliche erhalten).

Auf dem Entwicklungswege, der von der Motette über das Konzert, über die Monodie und den Dialog zu den arioseren Formen des Sologesanges und zur „Aria“, schließlich durch die Verbindung aller dieser Bestandteile zur Kantate führt, vollzieht sich die grundlegende Auseinandersetzung der Musik mit den bestimmenden geistigen Strömungen der Orthodoxie und der Mystik in vorderster Linie, in größter Tiefe und Breite. Doch ist damit nur die eine Seite der Kirchenmusik getroffen. Die im Zeitalter der Gegenreformation angebahnte Spaltung zwischen Gemeindegesang und Kunstmusik war gegen die Mitte des 17. Jahrhunderts vollkommen geworden. Die höheren Formen der Musik, einerlei ob mehr predigthaf-orthodox oder mehr erbaulich-mystisch gerichtet, wurden der Menge der Kirchenbesucher mehr und mehr entfremdet. Sie waren aristokratische Kunst. Ihre häufige Ablehnung durch geistliche und weltliche Behörden, andererseits die Lobpreisungen der Kirchenmusik in Orgelpredigten oder in Schriften von Musikern sprechen eine beredte Sprache. Noch drastischer wird die geistige und soziale Trennung charakterisiert, wenn der Gemeinde offiziell empfohlen wird, man möge, wenn man der Kirchenmusik nicht folgen könne, doch solange im Gebetbuch lesen, und wenn andere kirchliche Behörden solche Empfehlungen ausdrücklich zu widerrufen für nötig halten (Gothaer Synode 1645; Graff). Der Gemeindegesang steht eine Zeitlang völlig unverbunden neben der Kunstmusik. Das Zurücktreten der Choralbearbeitung in der Zeit von etwa 1620–1670 ist nur symptomatisch dafür, daß die Brücken



38. Johann Rist, *Musikalische Festandachten*, 1655, Titel mit Porträt Rists. Komponist der Sammlung: Thomas Selle.

abgebrochen waren. Am meisten noch stützte sie der Orgelchoral. Erst am Ende des Jahrhunderts lassen einerseits das Eingehen liedartiger Bildungen in die Kunstmusik und andererseits die erneute stärkere Beschäftigung mit dem Choral wieder eine allmähliche Konvergenz der Richtungen erkennen. Erst in Bach aber treffen die Linien wieder zusammen.

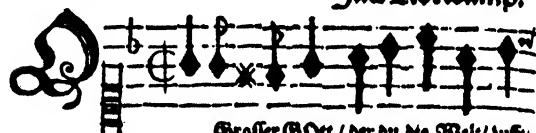
Die Trennung bedeutet jedoch nicht, daß die Liedmusik sich in dieser Zeit nicht entsprechend den allgemeinen Strömungen fortentwickelt habe. Die Grundzüge ihrer Entwicklung sind derjenigen der Kunstmusik analog. Nur laufen beide gesondert nebeneinander her. Um die Mitte des Jahrhunderts wird das deutlich sichtbar, als die mystische und die orthodoxe Richtung in zwei — innerhalb des Luthertums extremen — entgegengesetzten Exponenten ihre stärkste Divergenz entwickeln, in Joh. Rist und Paul Gerhardt.

Hatte schon im Zeitalter der Gegenreformation der Liederbestand stark zugenommen, so schwillt er jetzt unabsehbar an. Man schätzt den Bestand an Kirchenliedern für das spätere 17. Jahrhundert auf etwa zehntausend. Die Textmenge wächst sehr viel rascher als die Zahl der Melodien. Die meisten Lieder werden zu alten Melodien gedichtet. Aber seit sich auch für das geistliche Lied der neue Typus der „Aria“, des generalbaßbegleiteten Sololiedes (oder auch, was das gleiche ist: des ganz homophon gesetzten Chorliedes; die Unterstimmen ersetzen die Akkorde des Begleitinstruments oder umgekehrt) mit oder ohne Instrumentalritornell durchgesetzt hat, nimmt auch der Melodienbestand lebhaft zu.

164 *Lied einer Schwängern Frauen.*

V. Cantus.

Jac. Kortkamp.



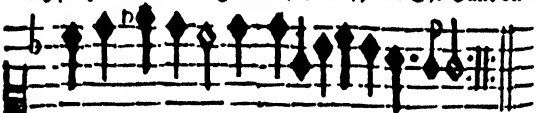
Großr Gott der du die Welt/ufft/
So wun- der- bährlich haß befehl/pma



Himmel/Meer und Erden/ Der du mit deiner starken Hand
al- les laß- sen werden/



deß plößlich kanst errie- gen/ du haßt auch ja der Ehe Band ver-



knüpft mit deinem Segen/ dar alles angele- gen.

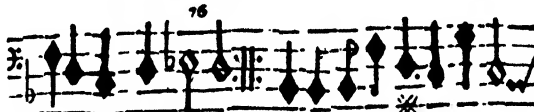
*Lied einer Schwängern Frauen.*

165

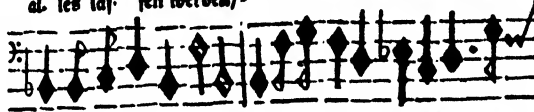
V. Bassus.



Großr Gott der du die Welt/ufft/
So wun- der- bährlich haß befehl/und



Himmel/Meer und Erden/ Der du mit deiner starken Hand
al- les laß- sen werden/



deß plößlich kanst erregen / du haßt auch ja der Ehe Band ver-



knüpft mit deinem Se- gen/ dar al- les angelegen.



39. Johann Rist, Neue himmlische Lieder. 1651. Links Melodiestimme, rechts Generalbaß, der auch mitgesungen werden kann. Bezeichnend für den Gelegenheitscharakter der Liederdichtung. Komponist: Jakob Kortkamp, Organist in Hamburg.

An Phil. Nicolai und Valerius Herberger anschließend, formal unter dem Einfluß von Opitz umgestaltet und durch das Wirken der Dichterakademien („Fruchtbringende Gesellschaft“ in Weimar, „Pegnitzschäfer“ in Nürnberg, „Elbschwanenorden“ in Hamburg und zahlreiche andere) in die Breite entwickelt, nimmt die Literatur der Jesuslieder, der privaten Andachts- und Berufslieder, der Lieder für Notzeiten, der Sterbe-, Buß- und Kreuzlieder einen gewaltigen Aufschwung. Der Schlesier Joh. Heermann (1585–1647) zeigt schon in den Titeln seiner Sammlungen „Exercitium pietatis“, „Devoti musica cordis“ die Richtung auf die mystische Erbauung („O Jesu Christe, wahres Licht“, „Wo soll ich fliehen hin“, „Herzliebster Jesu“, „O Gott, du frommer Gott“). Von Arndt und Joh. Gerhard zu Heermann ist ein ebenso kleiner Schritt wie von Heermann zum Pietismus. Matthäus Meyfart in Koburg dichtet 1626 „Jerusalem, du hochgebaute Stadt“, Martin Rinckart in Eilenburg (1586–1649) „Nun danket alle Gott“. Auch die Musiker nehmen teil. Von Mich. Altenburg stammt „Gustav Adolfs Feldlied“: „Verzage nicht, du Häuflein klein“, von J. H. Schein „Mach's mit mir, Gott, nach deiner Güt“, von Schützens Vetter Heinrich Albert in Königsberg (1604–51), der durch seine 8 Teile „Arien“ (1638–50) der namhafteste Vertreter des frühen Sololiedes wurde, „Gott des Himmels und der Erden“ und „Einen guten Kampf hab ich“. Neben ihm dichtet die ganze Schar der Königsberger, Simon Dach („Ich bin ja, Herr, in deiner Macht“), Georg Weiße („Macht hoch die Tür“), Valentin Thilo („Mit Ernst, o Menschenkinder“). Als Dichter die stärkste Persönlichkeit ist Paul Flemming (1609–40) mit seinem ganz persönlich gefühlhaften, doch kräftig geformten „In allen meinen Taten“ und seinen nicht in die Gesangbücher gedruckten Abendmahlsliedern. In Joh. Rist (1607–67), Pfarrer in Wedel bei Ham-



40. Paul Gerhardt.

burg, erreicht die Richtung ihren Höhepunkt (s. Abb. 38). Seine zahlreichen Liedersammlungen, beginnend mit dem ersten Teil der „Himmlichen Lieder“, 1641, über die „Sabbathische Seelenlust“, 1651, bis zu den „Passionsandachten“, 1664, zeigen ihn in seiner barocken Sprache und dem oft hohl erscheinenden Pomp der Worte, hinter denen sich dennoch in Wirklichkeit ekstatische Hingabe verbirgt, in der eleganten Glätte der Verse und der selbstgefälligen Breite der Ausmalung als einen „Virtuosen der Persönlichkeit“ (Nelle). Die Hervorkehrung des Ich, das Sichverbreiten im Affekthaften, die Ausmalung seelischer Not, der Qualen der Hölle oder der grausamen Folter des Gekreuzigten, dies alles in der geschliffenen Versatilität des Weltmannes vorgetragen, das ist Rist. Sein Wirken hat musikgeschichtlich besondere Bedeutung. Das Sololied der Zeit, stets primärer Träger der neuen Dichtung, über den dann erst eine Auslese in den Gemeindegesang übergeht, ist nicht immer ein schlicht „liedhaftes“, choralartiges oder volksliedförmiges Gebilde (weshalb auch der Terminus „Aria“ es besser trifft als „Lied“). Vielmehr hat der aus der italienischen Gesangsvirtuosität nach

Deutschland gedrungene ariose und koloraturhafte Stil der weltlichen Solokantate es beeinflusst. Bei Komponisten weltlicher Lieder wie Nauwach, Kaspar Kittel, J. J. Löwe, Joh. Weiland, Friedrich Böddeker, Christian Dedekind u. v. a., oft auch bei Albert besteht immer eine Neigung, die schlicht metrisch-melodische Form in einen reicher gegliederten ariosen Koloraturstil abzubiegen und neben echte „Lieder“, eine Art „Solokantaten“ zu setzen (beides umfaßt die „Aria“). Bildet sich auf diese Weise ein solistisches „Kunstlied“ heraus, so stellt Rist demgegenüber ein theoretisches Ideal schlichtester syllabisch-metrischer Liedvertonung auf, und zieht hierfür eine Reihe Musiker heran, die in seinem Auftrag „künstlich volkstümlich“ schreiben — ähnlich wie im 18. Jahrhundert die Berliner Odenschule eine bewußte Volkstümlichkeit dem Koloraturgesang der Opernarie entgegenzustellen sucht. Joh. Schop, Jakob Praetorius d. J., Heinrich Scheidemann, Christian Flor, Andreas Hammerschmidt, Gottlieb Staden (Sohn von Johann; er veranstaltete 1637 eine Neuauflage von Hasslers „Kirchengesängen simpliciter“ von 1608), Martin Coler in Wolfenbüttel sind neben einer Reihe kleinerer Namen wie Heinrich Pape, Jakob Kortkamp u. a. seine musikalischen Gehilfen (s. Abb. 39). Damit bildet sich eine ganze „Hamburger Liederschule“ heraus, die sich in die nächste Generation mit Heinrich Elmenhorst als Dichter, Joh. Wolfg. Franck, Georg Böhm und P. L. Wockenfuß als Musikern bedeutsam fortsetzt. Von Rists Liedern haben sich einige gehalten: „Ermuntre dich, mein schwacher Geist“, „O Traurigkeit, o Herzeleid“, besonders bekannt blieb durch Bachs Kantaten „O Ewigkeit, du Donnerwort“.

Rist hat erklärt, er hätte den Toleranzrevers des Großen Kurfürsten, dessen Verweigerung Paul Gerhardt (s. Abb. 40) mit seiner Stellung an der Berliner Nicolaikirche bezahlen mußte (1667), ruhig unterschrieben. Er kam aus der reformfreundlichen Rostocker Richtung des Luthertums, Gerhardt (1607–76) aus der strengsten Wittenberger Orthodoxie. Unpolemisch, aber die Seele des Widerstandes gegen die irenischen Bestrebungen seines Landesherrn, um die Reinheit der Lehre im tiefsten Gewissen besorgt, in seinem Gefühlsleben durchaus mystischen Regungen zugänglich, in der Gedankenwelt seiner Dichtungen einzig erfüllt von der Zentrallehre der Rechtfertigung aus dem Glauben, konnte Gerhardt den „Synkretismus“ mit der Schärfe der Worte ablehnen, „er könne die Calvinisten nicht für Christen halten“. Noch einmal bricht in seinen Liedern das lutherische Gemeindeideal durch, noch einmal tritt die Literatur der Jesusliebe und der privaten Erbauung zurück gegen die Darstellung der Lehrgedanken, der Heilstatsachen und Glaubenserfahrungen. Von seinen 133 Liedern, die von 1645–68 erschienen, sind viele dauerndes Gemeindegut geworden: „Ist Gott für mich, so trete“, „Wie soll ich dich empfangen“, „Ich stehe an deiner Krippe hier“, „O Haupt voll Blut und Wunden“, „Befiehl du deine Wege“, „Die güldne Sonne“ u. v. a. In der schöpferischen Kraft von Sprache und Vers ist Gerhardt Luther so nahe verwandt wie in seinen geistigen

Grundlagen. Der orthodoxen Theologie geben seine Lieder volkstümlichen Ausdruck (Petrich). Der Gefühlston, die Frömmigkeit und die Eleganz der Form sind die seiner Zeit; „figurae Gerhardianae“ (Petrich) lassen eine dichterische Verwandtschaft mit dem musikalischen Manierismus erkennen. Joh. Arndt hat ebenso eingewirkt, wie der orthodoxe Predigtstil (Aellen).

Gerhardts Lieder sind wie alle geistliche Dichtung der Zeit, zuerst für die häusliche Andacht oder für die Kunstmusik, als Dichtung zur „Aria“, geschrieben. Erst allmählich, als sich gegen Ende des 17. Jahrhunderts das private Liederbuch zum Gemeindegesangbuch entwickelte, gingen sie in den Gemeindegebrauch über. Gerhardts ständiger Komponist war Joh. Crüger (1596–1662), Berliner Nicolaikantor, der 1640 das erste lutherische Gesangbuch Berlins („Neues volkkömmliches Gesangbuch“) in engem Anschluß an Scheins Kantional (Fischer-Krückeberg) herausgegeben hatte. 1647 erschien die 2. Auflage als „Praxis pietatis melica“ („Übung der Gottseligkeit in Gesängen“); sie wurde das einflußreichste Liederbuch des 17. Jahrhunderts (bis 1736 45 Berliner Ausgaben, dazu zahlreiche Nachdrucke; 1647: 387, seit 1736: 1316 Nummern). Die Ausgabe von 1647 enthielt bereits 18 Gerhardtlieder neben zahlreichen von Heermann, Ringwaldt, M. Schirmer, Rist (mit Schops Melodien), den Königsberger Dichtern; die späteren erhöhten die Zahl auf 88. Crügers Melodien zu Gerhardts Liedern sind aber später größtenteils durch andere ersetzt worden, manche sind wiederum auf andere Texte übergegangen. In das reformierte Rungesche Gesangbuch von 1653 und von da aus in viele andere gingen die Lieder von Gerhardt und Crüger über. 1649 erschien (als „Geistliche Kirchenmelodien“) die erste mehrstimmige Bearbeitung der „Praxis pietatis“, im 4 stimmigen Satz mit zwei durchgehends frei konzertierenden, aber fakultativen, hohen Instrumenten und Generalbaß („Choralaria“ s. oben). Es folgten Bearbeitungen des Lobwasser-Psalters und einer freien Liederzusammenstellung 1657/58 in ähnlicher Form auf Befehl des Großen Kurfürsten, der in Crüger den besten Berliner Kirchenmusiker zu schätzen wußte. Crüger hat damit einen wichtigen Schritt getan: die „Praxis pietatis“ ist die geradlinige Fortsetzung der alten Kantionalien in neuer Form, mit Generalbaß und Instrumenten. Von hier aus führt die Entwicklung direkt zu Freylinghausen. (Mit eigenen Konzertwerken ist Crüger schon seit 1622 hervorgetreten.) An Crüger schloß

sich sein Nachfolger, Joh. Ebeling (1637 bis 76) an, der 1666/67 sämtliche bis dahin erschienenen Lieder Gerhardts in 10 Hefen, in der Art Crügers als „Choralarien“ bearbeitet, und mit eigenen Kompositionen vermehrt, herausgab. Der Berliner Jakob Hintze, dernach Crügers Tode die weiteren Ausgaben der „Praxis pietatis“ besorgte, folgte 1695 mit schon 1666 angekündigten gleichartigen, aber stärker konzertierenden Kompositionen von „Opitzens Epistolischen Liedern“ (Fischer-Krückeberg).

In Schlesien dichtete Matthäus Apelles von Löwenstern etwa 30 Lieder in antiken Maßen, die er

Prüfeten röffeln. Aus mofchata.
100



*Geht zu seinen thoren ein mit danken.
Prüfeten röffeln sind holdlich, aber kein
sie zeigen an sich selbst wie man sie
Pfeifer danket und dem hochbedacht lob
der muß demütig sein, nicht sein vor sich erheben.*

*Der 100. Psalm.
Ein Dank-Psalm.*

919

*1. Psalt' jauchzet alle Welt / was auf dem Welt-Gras wach-
zu dienen: Ihn: allein / mit freuden euch verheißet / (es/
vergesset nicht: zu thun / was fordert eure Pflicht /
freudend' euch erhebet vor seinem Angesicht.*

41. Artzeney-Garten, Regensburg, 1675. Jedem Psalm ist als Allegorie eine Seite mit einer Blume und einem Spruch gegenübergestellt. Melodie mit Generalbaß. Komponist wahrscheinlich Hieron. Kradenthaller, Organist in Regensburg.

selbst komponierte (1644). Andreas Gryphius, der Dramatiker und Epigrammatiker, ragt auch als Kirchendichter hervor. Joh. Franck schrieb „Jesu meine Freude“, „Schmücke dich, o liebe Seele“ u. v. a. Aus dem Kreise des Nürnberger „Blumenordens“ kommen Sigismund von Birkens „Jesu, deine Passion“, Christoph Tietzes „Alles ist an Gottes Segen“ u. a.

Mit der überragenden Dichterpersönlichkeit Joh. Schefflers (Angelus Silesius) und mit Friedrich von Spees „Trutznachtigall“ (1649 posthum) gewinnt die durch die Mystik verwandte katholische Dichtung Eingang. „Bei stiller Nacht, zur ersten Wacht“ (Spee) ist geistliches Volkslied geworden. „Mir nach, spricht Christus, unser Held“, „Jesus ist der schönste Nam“, „Ich will dich lieben, meine Stärke“ (Scheffler) wurden stehendes Gut der protestantischen Gesangbücher. Von Scheffler aber ist besonders die Folgezeit beeinflußt worden. Erdmann Neumeister stellte ihn in seiner Literaturgeschichte (1695) sehr hoch, Tersteegen nahm in sein Gesangbuch 50 Lieder von ihm auf, Zinzendorf ist ohne ihn nicht denkbar. Von dem Katholiken Christian Knorr von Rosenrot stammt „Morgenglanz der Ewigkeit“. Anonyme katholische Lieder sind „O Heiland, reiße die Himmel auf“ (1623), „O Traurigkeit, o Herzeleid“ (1628), „Schönster Herr Jesu“ (1677).

In Sachsen-Thüringen dichten Christian Keimann „Meinen Jesum laß ich nicht“, Georg Neumark „Wer nur den lieben Gott läßt walten“, Samuel Rodigast „Was Gott tut, das ist wohlgetan“, Mich. Franck „Ach wie flüchtig, ach wie nichtig“. Ahasverus Fritsch veröffentlicht eine Sammlung „121 neue himmelsüße Jesuslieder“. Viele Anonyma treten hinzu, darunter „Jesus, meine Zuversicht“, das früher fälschlich der Kurfürstin Luise Henriette von Brandenburg zugeschrieben wurde.

Gering ist der Zuwachs an liturgischen Liedern. Der „eigentlich liturgische Dichter der Zeit Gerhards“ (Nelle) ist Joh. Olearius in Halle, dem Namen wie Tobias Clausnitzer und Hartmann Schenk zur Seite stehen.

Es ist bezeichnend, daß der wesentliche Zuwachs an Liedern in dieser Zeit in den privaten Liederdrucken, nicht in den kirchlichen Gesangbüchern seine Heimat hat. Aus der Gedichtsammlung über die Sololiedkomposition in den häuslichen Gebrauch und, oft erst nach langer Zeit, in die Gesangbücher, das ist der gewöhnliche Weg. Rist mit seinem Musikerstab und Gerhard t mit seinem Hauskomponisten Crüger machen da nur scheinbar eine Ausnahme. Die Gesangbücher aber betrachten es als ihre Hauptaufgabe, den alten Stamm der lutherischen Lieder weiterzugeben, dem sie wechselnde Auswahlen neuer Lieder beifügen (s. z. B. Abb. 41). Die wichtigsten Kirchengesangbücher sind das Gothaische Kantional, 3 Teile, 1646—48 u. ö. mit 329 Sätzen zu 2—8 Stimmen, das Erfurter Gesangbuch von 1663, das Nürnberger von 1676/77 (mit 1160 Liedern, aber nur 177 Melodien und Generalbaß), das Neue Leipziger von Gottfried Vopelius (1682, eine starke Umarbeitung von Scheins Kantional, das auch Passionen und andere liturgische Stücke enthält s. Abb. 35), das Lüneburger von 1686 (2002 Lieder, aber nur 110 Melodien), das Darmstädter von W. K. Briegel, 1687, das Stuttgarter von 1691, das Celler von 1696. Ein Leipziger Gesangbuch von 1697 bringt es auf 5000 Lieder. Viele große und zahllose kleine Namen der Zeit sind in ihnen vertreten. Aber mit der ungeheuren Zunahme des Bestandes wird immer mehr der Abdruck der Melodien aufgegeben, viele Gesangbücher verzichten bereits ganz darauf. Der wichtigste Vorgang, der sich in ihnen vollzieht, ist die allmähliche Abschleifung der alten polymetrischen Melodieformen (vgl. S. 36 ff. u. 75) zur Isometrie. Briegels Darmstädter Kantional wird meist als das entscheidende Dokument angesehen, doch hat sich der Vorgang sehr allmählich vollzogen. Bei Crüger ist er schon weit gediehen, bei Briegel sind die Melodien so ziemlich auf die heute noch meist gebräuchlichen Formen reduziert. Ein Vorgeschmack rationalistischen Geistes, wohl mit veranlaßt durch die Mahnungen der orthodoxen Geistlichkeit zur Einfachheit im Gesang, macht sich darin ebenso bemerkbar wie in den beginnenden „Verbesserungen“ älterer Lieder (Christian von Stöcken, 1680/81; H. A. Stockfleth, 1690; Plöner Gesangbuch, 1674, Lübecker 1699 usw.).

Die isometrische Reduktion hängt auch damit zusammen, daß das Verständnis der Gemeinde für den Liedgesang immer geringer wird. Die Orgelbegleitung hat sich an den meisten Kirchen durchgesetzt. Schon Scheins Kantional enthielt Generalbaß zu den Liedern, der nun nicht mehr aufgegeben wird. Im Hamburger Melodeien-Gesangbuch (1604) ist die Begleitung bereits feststehender Gebrauch, in Danzig wird sie 1633 üblich. Wenn man vereinzelt noch im 18. Jahrhundert (Graff) die Orgelbegleitung ablehnte, so handelt es sich um Ausnahmeseinrichtungen oder um ein Aussetzen der Orgelbegleitung bei einzelnen Strophen des Chorals (Berlin um 1750), einen Rest der Alternatimpraxis. Besondere Choral-

**Samuel Scheidt, Tabulatura nova, 1624 (II. Teil) in Originalpartitur. (S. 157)
Anfang und (S. 165) 5. Strophe der Choralvariationen über
„Gelobet seist Du, Jesus Christ.“**

Tafel VI

4. Voc.

157

I X.

Psalmus in die Nativitatis Christi.

A 4. Voc. i. Versus.

Calendula f. 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8.

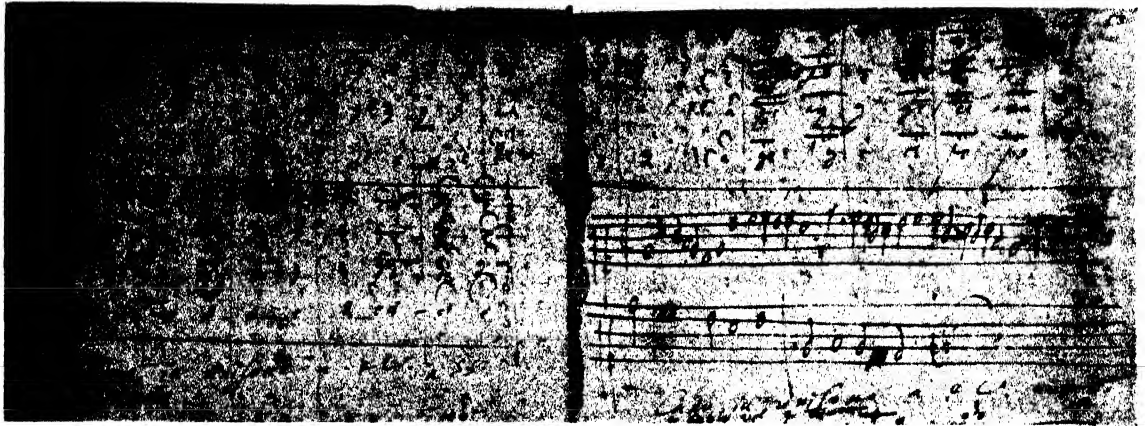
This musical score is for a four-voice setting of a psalm. It consists of 12 staves, each containing a single melodic line for one of the voices. The notation is in a historical style, featuring various note values (minims, crotchets, quavers) and rests. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The score is divided into two systems of six staves each. The first system includes a vocal line and a lute line (indicated by a lute clef). The second system continues the vocal lines. The music is characterized by its rhythmic complexity and the use of ligatures.

5. Voc.

163

5. Versus à 3. Voc. in Tenore.

This musical score is for a three-part vocal setting in the tenor voice. It consists of 12 staves. The notation is written in a historical style, featuring a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The music is characterized by dense, vertical chordal textures, with many notes beamed together in groups of four or six. The staves are arranged in a single system, with the first staff beginning with a treble clef and a key signature of one flat. The notation includes various note values, including minims, crotchets, and quavers, as well as rests and accidentals. The overall style is typical of 16th-century Italian or French vocal music.



42. Hans Leo Haßlers Lied „Mein Gmüt ist mir verwirret“ (Lustgarten, 1601). Geistlich parodiert mit Christoph Knolls 1599 gedichtetem Lied „Herzlich tut mich verlangen“ (später „O Haupt voll Blut und Wunden“). Für diese Parodie scheint hier die früheste Quelle in der Orgeltabulatur der beiden Plätz aus Brieg (um 1600) vorzuliegen. Rechts unten noch einmal die Melodie in Noten. Berlin, Pr. Staatsbibliothek.

bücher mit Sätzen für den Organisten waren nicht nötig. Jeder Organist konnte die bekannten Lieder in der gewohnten Art der Kantionalien akkordisch aus dem Stegreif begleiten, bei neueren gab der Generalbaß die nötige Unterlage. Samuel Scheidts 4-stimmiges Görlitzer Choralbuch für die Orgel (1650) verfolgt wohl Lehrzwecke. Sehr viele 4-stimmige Liedsätze werden einfach unbearbeitet auf die Orgel übernommen (s. Abb. 42).

Stegreifkunst war bis dahin auch die Aufgabe des Organisten gewesen, den Choral präluierend einzuleiten, und besonders die Durchführung von Choralstrophen im Wechsel mit Gemeindegesang und vokaler Bearbeitung für Chorgesang oder Soli. Die alte „Alternatimpraxis“ (vgl. S. 57ff.) blüht das ganze 17. Jahrhundert hindurch, Michael Praetorius beschreibt sie im Generalvorwort zu den „Musae Sioniae“ 1606 genau so, wie sie noch durch das ganze Jahrhundert üblich blieb. Gemeinde mit Orgelbegleitung, Kantorei- oder Schülerchor im Figural-satz mit Instrumenten, konzertierend oder motettisch, Sologesangsstrophen mit Instrumenten („Choralaria“), Orgel allein (diese als vollwertiger Ersatz gesungener Strophen) teilen sich in den gesamten Strophenverlauf. Schon 1597 hatte ein Gutachten der Wittenberger Theologischen Fakultät dem Orgelspiel weitgehende Freiheit eingeräumt und nur ein Musizieren in echt protestantischem Geiste, den Gebrauch bekannter „Genera“, d. h. der Hymnen und besonders der deutschen Lieder, und die Vermeidung weltlicher Musik zur Voraussetzung gemacht. Über diese Rechtfertigung des Orgelspiels geht die lutherische Theologie zunächst nicht hinaus. Wenn die Kunstmusik und somit auch die Orgel als Mittel, Gott zu ehren und die Gemeinde zur Andacht zu ermuntern, bezeichnet und dem Organisten stets die Innehaltung des *de tempore* zur Pflicht gemacht wird, so hält sich das nur eng an die Auffassungen Luthers. Spätere Kirchenordnungen und andere Schriften sprechen häufiger davon, daß die Orgel den Gemeindegesang nicht behindern dürfe, was wohl als eine Ablehnung zu weitgehender Beteiligung an der Alternatimpraxis aufzufassen ist.

Alternatimpraxis und Choralvorspiel wurden die Hauptanlässe für die Entfaltung einer spezifisch protestantischen Orgelkomposition (über die Funktion der Orgel in der Reformationszeit s. S. 57). Über die Orgelkomposition in der Epoche der Gegenreformation fehlt bisher genauere Kenntnis. Die Quellen sind spärlich. Die Tabulaturbücher von Elias Nikolaus Ammerbach (Leipziger Thomasorganist, gest. 1597), 1571 und 1575, Bernhard Schmid d. Ä. (Straßburger Münsterorganist), 1577,



43. Matthias Weckmann, Choralvariationen für Orgel über „Ach, wir armen Sünder“, 1. Strophe, Choral im Tenor. Klaviertonschrift. Handschrift um 1700, Berlin, Staatsbibl., Mus. Ms. P 802.

Jakob Paix (Lauingen), 1583, enthalten einige Choralstücke, die zum Teil nur eine Art Kantionalsätze mit verzierter (kolorierter) Oberstimme, zum Teil liedmotettische Sätze in Orgelübertragung darstellen. Die Handschrift Breslau 102, nach 1565, und die Wisbyer Tabulatur von Joh. Bähr von 1611 (F. Dietrich) enthalten nur ein umfangreiches lateinisch-liturgisches Repertoire (Messen, Magnifikat, Sequenzen, Hymnen) in Orgelsätzen, das nicht als spezifisch protestantisch angesprochen werden kann, wenn es auch, wie die Liegnitzer Tabulatur der 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts (Liliencron), protestantischen Zwecken gedient hat. Die Ausführung ganzer Messensätze auf der Orgel wie das Alternatim-Musizieren der Magnifikat- und Hymnenverse war stehender Gebrauch. Die von A. G. Ritter 1884 beschriebene, seither verschollene Celler Tabulatur von Joh. Stephani (1601), die Plötzsche Tabulatur aus Brieg (um die gleiche Zeit; s. Taf. V, Rückseite, und Abb. 42) und das 1617 gedruckte Orgelbuch von Joh. Woltz in Heilbronn enthalten ein aus Motetten, Messensätzen, Magnifikatversetten und Choralbearbeitungen verschiedensten Stils — von der Liedmotette bis zum Kantionalsatz — gemischtes Repertoire. Erst mit den wenigen erhaltenen Orgelsätzen von Mich. Praetorius (1609–11) beginnt die genauere Kenntnis der spezifisch protestantischen Orgelmusik, d. h. des „Orgelchorals“ (da freie Formen wie Tokkata, Fantasie, Prämabel, Ricercar usw. der allgemeinen Geschichte der Instrumentalmusik angehören).

Man darf annehmen, daß bis zu Praetorius der Orgelchoral in der Regel in freier Improvisation oder in organistischer Bearbeitung vokaler Sätze bestanden hat. Bei Praetorius selbst sind die Spuren noch zu bemerken. Doch haben sich bei ihm schon zwei selbständige Gattungen herausgebildet: die Choralfantasie und die Choralvariation. Die letztere knüpft an die weltliche Lied- und Tanzvariation, die im ausgehenden 16. Jahrhundert starke Verbreitung erfahren hatte, ebenso an wie an die Technik der Variation liturgischer Melodien, die in der Hymnen- und Magnifikatbearbeitung einen festen, kontrapunktischen Stil ausgebildet hatte. Die Elemente koloristischer Choralumspielung und imitativer Durchführung über unverändertem cantus firmus fließen ineinander, der Choral tritt klar und intakt hervor, so daß er auch mitgesungen werden kann (Dietrich). Die Fantasie ist eine organistische Erweiterung der Liedmotette, bei Praetorius in ungeheuer breiten Ausmaßen, und bedient sich der gleichen Mittel wie die Motette: Imitationen an den Zeilenanfängen wechseln mit homophonen Kontrastgruppen. Überall wird der Choral deutlich herausgearbeitet.

Mit Samuel Scheidt, dessen „*Tabulatura nova*“ von 1624 das führende Werk der deutschen Orgelkunst des 17. Jahrhunderts wurde, und Joh. Ulrich Steigleder (1593–1635, Stuttgarter Hoforganist) erreicht die Choralvariation ihren Höhepunkt. Steigleders Tabulatur von 1627 mit 40 Variationen über „Vater unser im Himmelreich“, die letzte in Form einer Tokkata, Scheidts „Gelobet seist du, Jesu Christ“ (s. Tafel VI) stellen alle Mittel kontrapunktischen Ernstes und koloristischer Virtuosität in ihren Dienst. Melchior Schildt (1593–1667, Wolfenbüttel, Kopenhagen, Hannover), Paul Siefert (1586–1666, Danzig), Jakob Praetorius (gest. 1651, Sohn des Hieronymus, Petriorganist in Hamburg und Mitherausgeber des „*Melodeiengesangbuches*“) und Heinrich Scheidemann (1596–1663, Katharinenorganist in Hamburg) schließen die Gruppe ab. Eine gewisse Überbetonung der Abhängigkeit von dem gemeinsamen Lehrer Sweelinck, von dem Bearbeitungen deutscher Kirchenlieder nicht bekannt sind, gibt ihr für gewöhnlich den Namen.

In der jüngeren Generation tritt die strenge Gattung der kontrapunktischen Variation zurück. Die Fantasie wird bereichert, starke Klangeffekte, das Vordringen des „Spaltklanges“ (Trennung der Stimmen durch Register in Klanggruppen), Entwicklung höchst virtuoser Technik charakterisieren sie. Auch die koloristische Variation steigert die technischen Ansprüche erheblich. Das Choralvorspiel als quasi einzelne Variation bildet sich aus (Dietrich). Gleichzeitig dringt das Bestreben vor, den Choral selbst, den die vorige Gruppe stets rein darstellte, durch Koloristik zu interpretieren, womit die Orgelmusik sich der Gesamttendenz der Zeit einreihet. Um die Mitte des Jahrhunderts führen Franz Tunder, der ausschließlich die Fantasie pflegt, Matthias Weckmann, der die „strenge Schule des Jakob Praetorius“ fortsetzt (Dietrich) und der nur Variationen schrieb (s. Abb. 43), Delphin Strunck (1601–94, Braunschweig), J. A. Reinken, Peter Morhardt und Christian Flor in Lüneburg, Jakob Kortkamp in Hamburg u. a. m. Nikolaus Hanff (1630–1706, Schleswig) pflegt vor allem das Choralvorspiel. Mit Buxtehude, Böhm und Pachelbel geht in der nächsten Generation dann der Orgelchoral wie die Kantate den Weg zur Erbauungsmusik zu Ende.

Die Gemeinsamkeit der Entwicklungsrichtung aller Gattungen protestantischer Kirchenmusik im Zeitalter der Orthodoxie und Mystik erweist, wie tief diese geistigen Strömungen das Gepräge der Musik bestimmt haben. Mit ihrer Fortbildung in den Pietismus und die Aufklärung hinein tragen sie die Entwicklung geradlinig weiter. Wie sich ohne Bruch die Musik des Hochbarock aus den Gedanken des Frühbarockzeitalters herausgebildet hatte, so bleibt auch weiterhin die Kontinuität gewahrt. Das Endglied der Kette, die bei Lasso begann, heißt Bach.

3. DIE EPOCHE DES PIETISMUS UND DER AUFKLÄRUNG.

Es kennzeichnet die Entwicklung des Protestantismus vom ausgehenden 17. Jahrhundert bis um die Mitte des 18., daß nunmehr die früher ausgebildeten geistigen Strömungen eine letzte Zuspitzung und Formung in dem Gegensatz Orthodoxie — Pietismus erfahren, während gleichzeitig die Geistesrichtung der Aufklärung beide unterhöhlt und die Kirche aus der führenden Stellung im staatlichen, kulturellen und individuellen Leben zurückdrängt. Indem die kirchlichen Kräfte sich verflachen und das allgemeine Interesse an

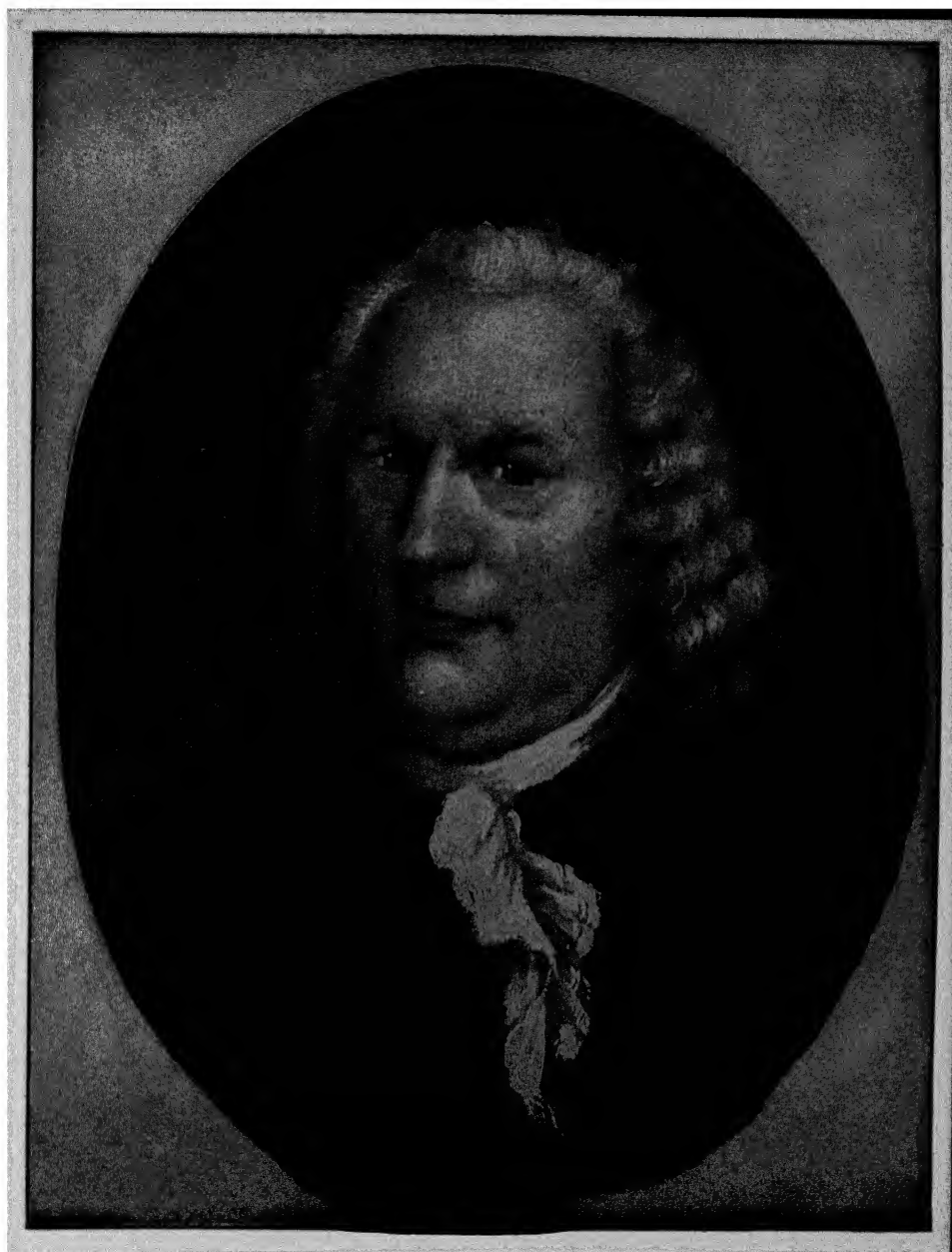
ihnen sich verringert, kommt es zum Ausgleich der konfessionellen und dogmatischen Kämpfe, zum inneren Frieden auf der Grundlage der Toleranz. Die äußere Machtstellung der Kirche ist gebrochen.

Es kennzeichnet die protestantische Musik dieses Zeitabschnittes, daß sie aus der letzten Ausbildung jener geistigen Strömungen die Kraft zu einer letzten, leuchtenden Blüte saugt, und daß sie verfällt, sobald die kirchlichen Kräfte verfallen und sie nicht mehr zu tragen vermögen.

Es kennzeichnet die Stellung Bachs, daß er, Erbe zweihundertjähriger Tradition, der Gegenwart voll zugewandt bleibt, solange jene geistigen Kräfte lebendig sind, daß er sich aber von der allgemeinen Entwicklung seines Zeitalters abwendet, sobald die antikirchliche Aufklärung ihnen den Boden entzieht. In seinem Alterswerk baut er, umwelts- und geschichtsfern, das abschließende Monument der großen protestantischen Überlieferung, isoliert und einsam wie Heinrich Schütz in seinem Greisenalter.

Es ist früher gezeigt worden, wie von den Grundkräften der protestantischen Musik eine nach der anderen abstarb (vgl. S. 1 ff.). Das liturgische Fundament war seit der Reformation mehr und mehr zerbröckelt. Jetzt sorgten Pietismus und Aufklärung gleichermaßen für den völligen Zerfall. Die Volksverbundenheit war durch die humanistischen Bestrebungen des 16., vollends durch die aristokratisch-personalistische Ausdruckskunst des 17. Jahrhunderts gelockert, schließlich gelöst worden. Die pietistische Bewegung läßt vorübergehend noch einmal das Volksgut des Liedes aufleben, und es kommt im Zeitalter Bachs zu neuer organischer Verbindung zwischen Persönlichkeit und Gemeinde in der Musik. Aber es bleibt ein Nebeneinander, im besten Falle ein gleichgewichtiges, wie in Bachs letzten Choralkantaten. Die alte lutherische Einheit von Individuum und Gesamtheit wird nicht wieder gefunden, und selbst Bachs Spätwerke sind keine Volksmusik, sondern Kunst sublimierten geistigen Anspruchs. Ungebrochen war bis dahin die dritte Wurzel der protestantischen Musik, die Gegenwartsverbundenheit. Die Aktualität ihrer geistigen Grundlagen, die ja die geistigen Grundlagen des Lebens schlechthin waren, ermöglichte die ständige Verknüpfung mit der gesamten Musikentwicklung. Bis an Bachs Alter heran gehört die protestantische Kirchenmusik der Musikgeschichte als ein in saftigster Lebendigkeit sich entfaltendes, vollgültiges und nicht wegzudenkendes Glied an. Als aber die religiösen, politischen und philosophischen Tendenzen der Zeit sich von der Kirche abwenden und somit die geistigen Voraussetzungen der protestantischen Musik sich nicht mehr mit denen des realen Lebens decken, da scheidet sie aus der Gegenwärtigkeit der Entwicklung aus, erleidet einen Stillstand, wird autarkes Sondergebiet und rückt, wie die Kirche, der sie dient, an die zweite Stelle des öffentlichen Interesses.

Im Anschluß an die reformfreundliche Theologie (vgl. S. 102) und vorbereitet durch das seit dem 30jährigen Kriege überall, besonders in Thüringen, Bayern, Württemberg, Braunschweig und Mecklenburg aufblühende Werk der christlichen Volksunterweisung, begann Philipp Jakob Spener seit etwa 1670 seine Tätigkeit. Kanzelpredigt und Sakrament reichen ihm nicht aus zur Erlangung der göttlichen Gnade. Reichliche Ausbreitung des Gotteswortes, Vertiefung der persönlichen Frömmigkeit, Ausübung des allgemeinen Priestertums sind notwendig, um zur Versicherung des Heils zu gelangen. Das Christentum des Wissens muß, unbeschadet der kirchlichen Lehre und Autorität, durch ein Christentum der Tat ergänzt werden, dessen Ziel die Verinnerlichung der eigenen Frömmigkeit bis zur Erleuchtung und die unablässige Ausbreitung christlicher Gesinnung ist. Kleine Andachtszirkel sind die



Träger dieser „praxis pietatis“. Seit dem Erscheinen von Speners „Pia desideria“ (1675) verbreitete sich die neue Lehre in schnellem Laufe durch Deutschland. Da sie sich an jeden lutherischen Christen ohne Unterschied des Standes wandte, wurde der Pietismus zur Volksbewegung. In der Umgestaltung des praktischen Lebens durch den Toleranzgedanken und ihren sittlichen Grundzug erreichte sie ihre unmittelbarste Wirkung.

Freilich, die Orthodoxie konnte sich nicht mit dem neuen Wesen befreunden. G. K. Diefeld in Nordhausen eröffnete den Kampf (1679) und bestritt Speners Rechtgläubigkeit, der jedoch sein reines Luthertum in den Grundlehren von der Rechtfertigung, der Erbsünde, der Trinität usw. erweisen konnte. Wenn Spener im Schriftprinzip zwischen höherer und geringerer Offenbarung, in der Dogmatik zwischen unentbehrlichen „dogmata fidei“ und bloßen „quaestiones theologicae“ unterscheidet, wenn er vom moralischen Willen und der selbstverantwortlichen Entscheidung des einzelnen weitgehend die Heiligung abhängig macht, so tritt freilich ein aufklärerisch-rationalistischer Zug deutlich zutage. Pietismus und Aufklärung sind ursprünglich eine einheitliche Reformbewegung (Becker), und nichts ist falscher, als in der sentimental Liebeständelei der quietistisch-mystischen Dichtung das Wesen des Spenerschen Pietismus zu vermuten. Mit der Mystik Arndts und J. Gerhardts freilich verbindet ihn die fromme Versenkung, die gern die eigene Persönlichkeit in der bräutlichen Vereinigung mit Christus völlig aufgehen läßt. Doch werden alle diese Züge zusammengehalten durch das unbedingte Festhalten an der Dogmentreue der lutherischen Orthodoxie.

Gegenüber dem nüchtern-toleranten Wesen Speners entfaltet der „Hallesche Pietismus“ A. H. Franckes eine andere Seite dieser Bewegung. Unduldsamkeit, Aggressivität, Rechtshaberei, gleichzeitig eine seltsam süßliche, gefühlsselige, in der Ausmalung blutrünstigen Schmerzes und ekstatischer Liebesseligkeit gleich unerschöpfliche Mystik zeichnen ihn aus. Von hier aus entbrannte der unversöhnliche Kampf mit der Orthodoxie. Die Fehden Franckes mit Chr. Thomasius in Leipzig, der Kampf gegen den Philosophen Christian Wolff bis zu dessen Ausweisung aus Halle durch Friedrich Wilhelm I. (1723), die Kontroverse mit Val. Ernst Löschner (1718) rissen eine tiefe Kluft auf. Der Hochmut der vom „Durchbruch“ der Gnade „Erleuchteten“, die Unterscheidung von „Bekehrten“ und „Unbekehrten“, die bis zur Verweigerung des Abendmahles an die letzteren ging, die mystische Deutung des Glaubens als Erfahrung und Empfindung, besonders aber sein Separatismus gegenüber der Kirche trugen dem Halleschen Pietismus Löschers den Vorwurf ein, er sei nichts als „fromm scheinender Indifferentismus“. Die Wirkung dieser Kämpfe war die, daß für Norddeutschland der Pietismus aus einer Volksbewegung wieder zu einer literarischen Bildungssache wurde. Nur in Württemberg (unter Joh. Albrecht Bengel) hat er seinen volkstümlichen Charakter lange bewahrt, der freilich als Emanzipation des dritten Standes verdächtigt wurde. Der Hallesche Pietismus war, nach Bengels Wort, schon um 1740 „zu kurz“ für die Entwicklung der Zeit geworden. Er hatte Speners Geist verdrängt, ohne ihn durch anderes ersetzen zu können. Seine Hauptwirkung war um diese Jahre schon erschöpft.

Die Herrnhuter Brüdergemeinde, die seit 1722 durch verstärkte Auswanderung der Reste der alten Böhmisches Brüder-Unität nach Schlesien und Sachsen entstand und in dem Grafen Nikolaus Ludwig von Zinzendorf ihren Gründer, Beschützer und Leiter fand, ist nicht dem eigentlichen Pietismus zuzurechnen, obwohl Zinzendorf in Franckes Halleschem Waisenhaus gebildet war. Das Herrnhutertum ist eine reine Laienbewegung. Es beruht auf einer asketischen Lebensauffassung und lehrt eine Religion des Herzens gegen die Religion der Vernunft, ein Christentum der Armen gegen die Amtskirche des Staates und der Vor-

nehmen, einen Dienst der Demut an der Lehre Christi und ihrer Ausbreitung gegen die Spitzfindigkeit der gelehrten Theologie. Mit diesen Tendenzen geriet es in Gegensatz zur Orthodoxie sowohl als zum Pietismus.

Für die Musik ist sowohl die Frage nach der Wirkung der einzelnen Richtungen als die nach ihrem Verhältnis zueinander von Bedeutung. Die Orthodoxie war nach wie vor ihr eigentlicher Träger. Im Schriftprinzip war die Verpflichtung auf das geoffenbarte Wort Gottes gegeben, das der Choral in Sprache und Auffassung der Gemeinde übertrug. Auf Schrift und Choral hatte die Musik zu bauen. Die liturgischen Formen, soweit sie noch bestanden, bestimmten Maß und Gestalt für sie. Das 17. Jahrhundert hatte diese Grundlagen weitgehend umgebildet. Aus dem Pietismus ergab sich für die Musik teilweise eine Fortsetzung der älteren mystischen Richtung. Aber sein Purismus, seine Nüchternheit und Verstandesmäßigkeit bestimmten ihn zur Verwerfung aller höher organisierten Musik. Spener, Francke, Zinzendorf haben sich gleichermaßen dahin ausgesprochen, daß nur der einfachste Liedgesang mit schlichter Orgelbegleitung dem frommen Christen anstehe und daß alle Kunstmusik zu verwerfen sei. Die Folge dieser Auffassung war ein gewaltiger Aufschwung der Liederdichtung und Liederkomposition.

Indessen wäre es eine gewaltige Verkennung der geschichtlichen Wirklichkeit, in einem „hie Orthodoxie — hie Pietismus“ die Voraussetzungen der Musik erschöpft zu sehen. Fruchtbar wurden beide in dieser Epoche erst durch ihre gegenseitige Durchdringung. Die Wirkung des Pietismus erstreckte sich tief auch in Kreise, die ihm grundsätzlich entgegenstanden. Dies ergab sich teilweise durch seine weitreichende Arbeit in der Jugenderziehung — Spener sagte „juventus, spes futuri temporis“, und Zinzendorf nannte die Kinder „Kleine Majestäten“ —, teils auch durch die häusliche Andacht und Katechetik, der sich selbst streng-orthodoxe Geistliche, wie Löscher, nicht verschließen konnten. Der Lärm des theologischen Streites darf nicht darüber täuschen, daß einerseits sich die Pietisten stets als Glieder der rechtgläubigen Kirche empfunden haben und daß andererseits die Orthodoxie unbewußt unendlich viel aus der Lebensfrömmigkeit und gefühlshaften Glaubensauffassung der Pietisten übernommen hat. Beide sind ohne einander nicht denkbar: Pietistenfeinde, wie Löscher, Elmenhorst, Neumeister, sprechen eine Sprache mystisierend-sentimentaler Gefühlsseligkeit oder trockenen Raisonsnements, die sich in nichts von der Franckes, Neanders, Arnolds, Rambachs unterscheidet, und diese wiederum legen größten Wert auf die Betonung ihrer Rechtgläubigkeit und Vermeidung alles dessen, was auch nur als geringster Verstoß gegen sie ausgelegt werden könnte. Nicht in der theologischen Polemik, sondern in der psychologischen Durchdringung von Orthodoxie und Pietismus, wie sie sich in der geistlichen Dichtung niederschlagen hat, liegt für die Musik das entscheidende Moment.

„Bei aller tatsächlichen Behauptung materieller Rechtgläubigkeit und aller Erhaltung des konfessionellen Charakters der Staaten“ (Troeltsch) aber ist gleichzeitig in der Aufklärung eine Kraft am Werke, die zunehmend das Gebäude der Kirchenlehre untergräbt, ja bald überhaupt ihre Herrschaft über das geistige und materielle Leben stürzt. Im Zwiespalt zwischen Vernunft und Offenbarung erhält die Vernunft die Führung. Im Verhältnis von Kirche und Staat siegt die souveräne Staatsraison über den theokratischen Supranaturalismus. Unterordnung der Kirche unter die weltliche Staatsführung, Toleranz der Konfessionen (Leibniz hat hier seinem „Systema theologicum“ mit eingewirkt; Locke sprach von der „freien Kirche im freien Staat“), rationale Ordnung des Lebens und ein „reformlustiger Utilitarismus“ (Troeltsch) sind die praktischen Ergebnisse des neuen Geistes. Nicht Irreligiosität

und Atheismus sind notwendige Folgen aufklärerischer Gesinnung, wohl aber die Abwendung von der Kirche, Überwiegen des weltlichen Interesses über das geistliche, Verdrängung von Religion und Kirche aus ihrer tausendjährigen Vormacht über den menschlichen Geist. Die Kirchenlehre konnte durch eine „natürliche Theologie“, eine „Naturreligion“ ersetzt werden, indem entweder, wie von Leibniz, Locke und Wolff, die Übereinstimmung von Offenbarung und Vernunft oder, wie im Socinianismus, die Unterordnung der Offenbarung unter die Entscheidung der Vernunft gefordert wird. Damit aber war für die Kirchenmusik das Urteil gesprochen: mit dem Wegfall der absoluten Geltung supranaturalen Offenbarung fiel ihr Kernstück dahin. Mit der Naturreligion, mit dem „wahren Christentum“ gab es für die Musik nur noch einen Entwicklungsweg: hinaus aus der Kirche. Händel, Graun, der späte Telemann sind ihm gegangen. Ihre geistlichen Werke gehören dem allgemein-religiösen Bewußtsein einer humanitären Bildungsschicht der Menschheit an. Bachs späte Kantaten dagegen sind letzte Ergebnisse aus 200jährigem Erbe kirchlich-protestantischen Geistes.

Das Lied erfuhr durch die pietistische Bewegung den stärksten Antrieb. Die Dichtung beginnt mit Spener selbst („Es sei, Herr, deine Gültigkeit“, „So bleibets denn also“; 1676?) und Joh. Jak. Schütz, der in Frankfurt a. M. in der persönlichen Nähe Speners lebte („Sei Lob und Ehr dem höchsten Gut“, 1673). Joachim Neander in Bremen schlägt einen orthodoxeren Ton an und folgt teilweise Paul Gerhardt („Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren“, „Wunderbarer König“, „Der Tag ist hin“). Daß Neander der reformierten Kirche angehörte, hat bezeichnenderweise dem Übergang seiner Lieder in die lutherischen Pietistenkreise keinen Eintrag getan. Kein einziges Festlied oder auch nur eigentliches Gottesdienstlied findet sich in seiner Sammlung (1680). Alle sind für den häuslichen Andachtskreis, für die Reise oder für die „christliche Ergötzung im Grünen“ geschrieben; die Buße, die Heiligung, die Jesusliebe sind ihre Themen, und gleiches gilt vorwiegend für alle Dichter der Zeit. Laurentius Laurenti dichtete „Ermuntert euch, ihr Frommen“ und „Wach auf, mein Herz, die Nacht ist hin“ (1700). Von Christian Scriber, dem Verfasser des nächst Arndt beliebtesten Erbauungsbuches („Seelenschatz“) stammt „Jesus meiner Seele Leben“, von Adam Drese, der kurz vor Seb. Bachs Amtszeit Kapellmeister in Arnstadt war, „Seelenbräutigam, Jesu, Gottes Lamm“ (Nelle: „ein Programm des gesamten Pietismus“) und „Seelenweide, meine Freude“ (1697), von Barth. Crassellius „Dir, dir, Jehova will ich singen“ (1697). Joh. Kaspar Schade in Berlin ist der Dichter der quietistischen Texte „Ruhe ist das beste Gut“ und „Meine Seel ist stille“ (1699). Von Joh. Heinr. Schröder ist noch heute bekannt „Eins ist not“ (1697); die Melodie stammt aus Adam Kriegers „Arien“ von 1675. Gottfried Arnold zeigt ein besonders stark mystisches Gepräge. Seine tief sinnigen Lieder „O Durchbrecher aller Bande“, „Herzog unsrer Seligkeiten“ charakterisieren die pietistische Dichtung von ihrer schönsten Seite; andere, wie „Verliebt es Lustspiel reiner Seelen“, schlagen schon den oft betont weltlichen, frivol scheinenden Klang an, der das 18. Jahrhundert kennzeichnet.

Die Hallesche Schule war besonders produktiv. A. H. Francke dichtete „Gottlob, ein Schritt zur Ewigkeit“ (1695), Christian Friedr. Richter „Es kostet viel, ein Christ zu sein“ und „Hüter, wird die Nacht der Sünden“ (1697 und 1698). J. Anast. Freylinghausen, Joachim Lange, Joh. Friedr. Ruopp, Joh. Justus Breithaupt, Joh. Daniel Herrnschmidt, Justus Henning Böhmer u. v. a. sind noch heute in den Gesangbüchern bekannte Namen. Aus Sachsen und Thüringen reihen sich an J. Joseph Winkler, Ludwig Andreas Gotter, J. Eusebius Schmidt („Fahre fort, Zion, fahre fort“, 1704) u. v. a. Zu den besten Dichtern des anfangenden 18. Jahrhunderts gehören Ernst Lange in Danzig, dessen Lied „O Gott, du Tiefe sonder Grund“ (1714) von Schleiermacher besonders gerühmt wurde, und Friedr. Adolf Lampe („Mein Leben ist ein Pilgrimsstand“, „O, wer gibt mir Adlerflügel“, 1726).

Die Spätzeit der pietistischen Liederdichtung eröffnet J. Jakob Rambach. In seinen Liedern werden rationalistische Denkweise und rationalistische Form in Alltäglichkeit und Überdeutlichkeit schon sehr wahrnehmbar („Ermuntere dich, mein blöder Geist“, „Dein Mittler kommt, auf, blöde Seele“, „Erwürgtes Lamm“, 1720, 1723 usw.). Obwohl Pietist, gab Rambach 1720 eine große Sammlung Kantatentexte heraus. Von Karl Heinrich von Bogatzky stammt „Hosianna, Davids Sohn“, von Phil. Balth. Sinold (gen. v. Schütz) u. a. „Ich will mich mit dir verloben“. In Köthen bilden Konrad Allendorf, Leopold Friedrich Lehr, J. Sigismund Kunth eine Sondergruppe, in Schlesien dichtet Ernst Gottlieb Woltersdorf ausgesprochen rationalistische Lieder, darunter eins in 263 Strophen (Nelle). Dem Württember-

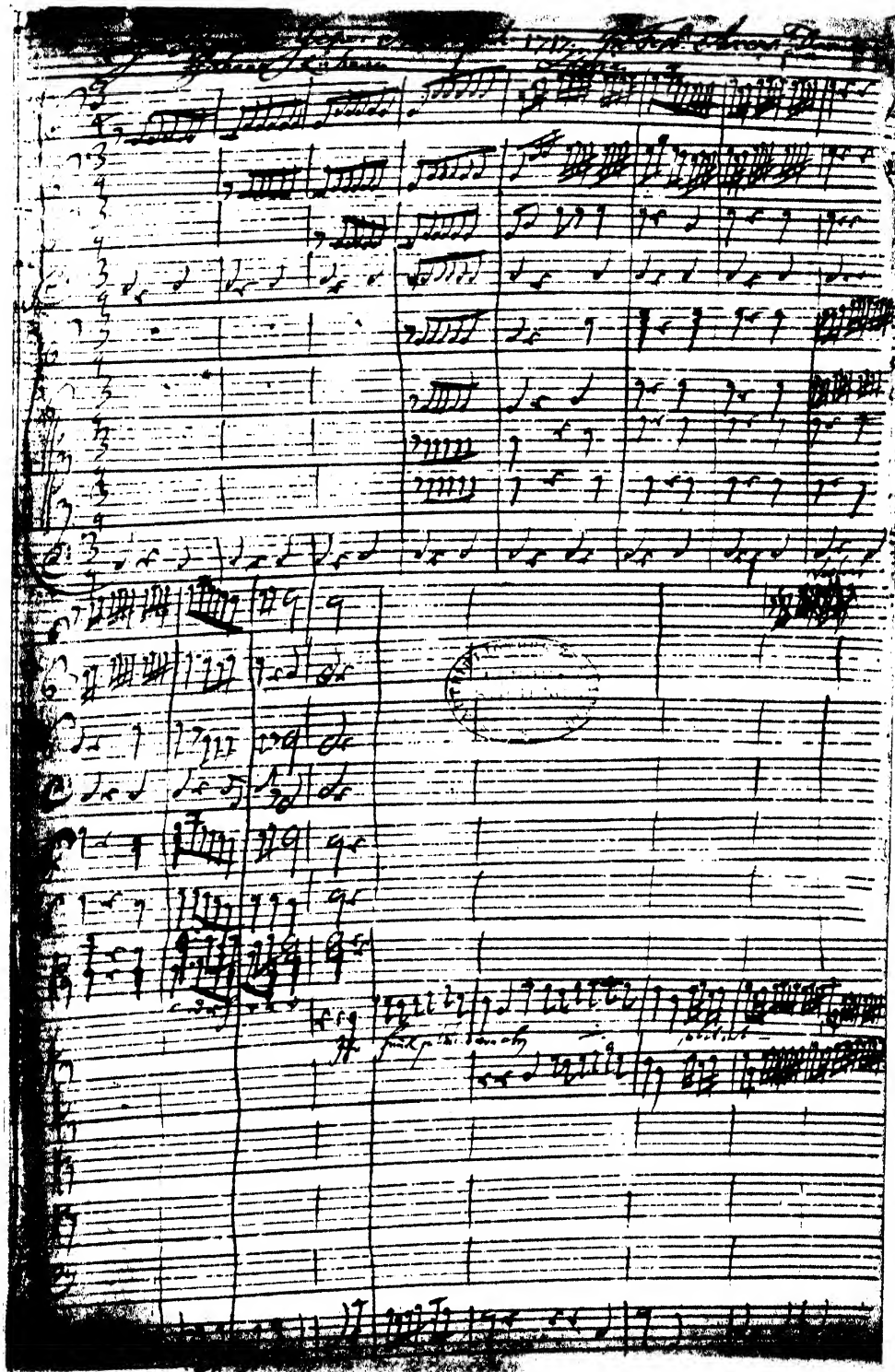
gischen Pietismus gehören neben dem Führer J. A. Bengel Phil. Friedrich Hiller, Joh. Pöschel, Joh. Jakob und Friedrich Karl Moser und Karl Ludwig von Pfeil an.

Der Herrnhutische Kreis trieb die rationale Verflachung, Frivolität und Banalität sowie die mystisierende Ekstase und Versüßlichung ebenso auf die Spitze, wie er durch Überproduktion eine wahre Inflation des Liedwertes herbeiführte. Zinzendorf selbst soll etwa 2000 Lieder geschrieben haben, deren Reichweite von Gerhardt'scher Schlichtheit bis zu fast psychopathischer Verstiegtheit geht. Von ihnen ist heute kaum noch etwas unverändert im Gebrauch. Christian Gregor hat sie für das Brüdergesangbuch von 1788 völlig umgedichtet („Jesu, geh voran“ z. B. ist vierstrophig aus zwei sehr langen Liedern, „Herr, dein Wort, die edle Gabe“ zweistrophig aus 320 Zinzendorfschen Strophen zusammengeflochten). Joh. Andreas Rothe ist noch heute in allen Gesangbüchern vertreten mit „Ich habe nun den Grund gefunden“.

Der einzige Dichter von überlegener Größe in dieser Zeit ist Gerhard Tersteegen, der, ähnlich Paul Gerhardt, noch einmal ichbetonte Gefühlshaftigkeit und objektiven Dogmengehalt verbindet. Stark zur Mystik neigend, wurde er mit seinen Liedersammlungen (1729 ff.) der wirksamste Verbreiter von Schefflers (Ang. Silesius') Dichtungen: unter 672 Liedern finden sich dort 2 von Luther, 10 von Paul Gerhardt, aber 50 von Scheffler (Müller). Alles übertrieben sentimentale und rationale Wesen fällt bei Tersteegen dahin, eine „stille, zuchtvolle Betrachtung, mehr Meditation als Kontemplation, ein Ausgleich zwischen den entgegengesetzten Strömungen ist gefunden, wie er ähnlich nur P. Gerhardt gelungen ist“ (Müller). „O, Jesu, meines Lebens Licht“, „Nun sich der Tag“, „Jauchzet, ihr Himmel“, „Siegesfürste, Ehrenkönig“ u. a. sind noch heute in Gesangbüchern zu finden.

Daß alle diese Lieder, ihren Themen entsprechend, in das Haus und die Privatgemeinschaft gehören und daß nur langsam wenig davon in den Gottesdienst und in die Gemeindegesangbücher übergeht, ist bei dem Verhältnis von Kirche und Pietismus selbstverständlich. Wie im 17. Jahrhundert (vgl. S. 128) überliefern die Gemeindegesangbücher vorwiegend den alten lutherischen Liederstamm, dem sie wechselnde Auswahlen neuer Lieder beigeben. Die Gesangbücher der Zeit lassen aber einen aufschlußreichen Blick in den Gegensatz zwischen der Überlieferungstreue der Orthodoxie und der antihistorischen, verstandesmäßig-aufklärerischen Haltung des Pietismus tun: erstens wird die Überlieferung mehr und mehr verworfen, je pietistischer ein Gesangbuch ist, und die alten Dichtungen müssen sich die größten Umarbeitungen, Abflachungen, Rationalisierungen gefallen lassen, und zweitens werden zunehmend immer mehr von den alten Texten abgestoßen, je pietistischer und rationalistischer die Gesangbücher gerichtet sind. Gesangbücher, wie das von Porst in Berlin (1708 u. ö.), das von Rambach in Gießen (1735), das Hannoversche (1740), setzen in radikalster Weise die „Verbesserung“ der alten Texte fort, mit der das ausgehende 17. Jahrh. begonnen hatte (vgl. S. 128), und in den Liedersammlungen der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts (Diterich, 1765, usw.) wird dann systematisch der Grund und Boden der protestantischen Dichtung umgegraben.

Das Gesangbuch von Daniel Speer (Stuttgart, 1692; 316 Lieder mit Melodie und Generalbaß) „eröffnet die Reihe der Choralbücher des 18. und 19. Jahrhunderts“ (Zahn) sowohl durch die Notierung als durch die Auswahl der Melodien, die spätere Gesangbücher vielfach übernehmen. Das gleichzeitige Gesangbuch für Wolfenbüttel von H. G. Neuß (1692) zeigt schon das Eindringen französischer Opern-melodien. Ein Böhmisches Brüdergesangbuch dieser Jahre (Lissa, 1694) ist im wesentlichen eine Neuauflage des von J. A. Comenius 1661 herausgegebenen und beweist den vorläufigen Konservatismus der Brüder-Unität, indem es noch keine pietistischen Lieder aufnimmt. 1692 aber erschien auch schon das erste ausgesprochen pietistische Liederbuch, von Andreas Luppius in Wesel 1692 herausgegeben; 1697 folgte J. G. Hassels „Geistreiches Gesangbuch“, zuerst in Halle erschienen, 1698 in Darmstadt neu aufgelegt, der unmittelbare Vorgänger des für das ganze 18. Jahrhundert führenden „Geistreichen Gesangbuches“ von J. Anastasius Freylinghausen, erschienen im Hallischen Waisenhaus in 2 Teilen 1704 und 1714 (1. Teil 19 Auflagen bis 1759), beide Teile zusammen, stark vermehrt, herausgegeben von Gotthilf August Francke 1741 (1771). Für Berlin und weite Teile Preußens wurde das maßgebende Liederbuch das von Joh. Porst (1708, erweitert 1713 u. ö.). Daniel Vettters „Kirchen- und Hausergötzlichkeit“ (Leipzig 1709 und 1713) läßt jedem Liede, das im einfachen Orgelsatz gegeben wird, eine „gebrochene Variation“ für das Klavier folgen und verbindet so den Kirchengebrauch mit der damals reich gepflegten häuslichen Choral-variation. Vorwiegend findet sich der Typus des „amtlichen“ Liederbuches für einzelne Städte oder Territorien, das dem „Stamme“ eine Reihe neuer Lieder beigibt. Aus der unüberschbaren Reihe — Zahn kennt von Speer, 1692, bis zu den Oden von Gellert und Doles, 1758, über 150 Gesangbücher — sei nur hingewiesen auf die Gesangbücher von Gotha (Christian Friedr. Witt, 1699, 1715), Darmstadt (Christoph Graupner, 1728), Nürnberg-Bayreuth-Onolzbach (Cornelius Heinrich Pretzel, 1731), Hessen-



Johann Kuhnau, Partitur-Autograph der Kantate „Ihr Himmel, jubiliert von oben“, Anfang.
Stadtbibliothek Leipzig.

1. recit:

Handwritten musical score for the beginning of the wedding cantata "O holder Tag, erwünschte Zeit" by Johann Sebastian Bach. The score is written on ten staves, with the first three staves containing vocal parts and the remaining seven staves containing instrumental parts. The lyrics are written in German and are partially obscured by the musical notation.

The staves are labeled as follows:

- Staff 1: Soprano (Soprano)
- Staff 2: Alto (Alto)
- Staff 3: Tenor (Tenor)
- Staff 4: Bass (Bass)
- Staff 5: Violin I (Violin I)
- Staff 6: Violin II (Violin II)
- Staff 7: Viola
- Staff 8: Cello
- Staff 9: Double Bass
- Staff 10: Continuo

The lyrics are written in German and are partially obscured by the musical notation. The lyrics are:

O holder Tag, erwünschte Zeit, die mich zu dir bringst, O holder Tag, erwünschte Zeit, die mich zu dir bringst.

Homburg (1734), Frankfurt a. M. (Joh. Balth. König, 1738), Kurpfalz (Joh. Martin Spieß, Heidelberg, 1745) usw. Die Schweiz bringt zwei bedeutende Sammlungen (Joh. Ludwig Steiner, Zürich, 1723 und 1735. und Joh. Kaspar Bachofen, Zürich, 1727) bei. In diese Reihe gehört auch das Naumburg-Zeitzsche Gesangbuch, das Georg Christian Schemelli 1736 herausbrachte und das durch seinen musikalischen Bearbeiter Seb. Bach Berühmtheit erlangte. Bach hat selbst eine Liedmelodie („Vergiß mein nicht, du allerliebster Gott“) beigezeichnet. Allenfalls könnten noch zwei weitere („Komm, süßer Tod“ und „Dir, dir, Jehova, will ich singen“) von ihm stammen. Alle ihm sonst zugeschriebenen Lieder gehören ihm nicht an.

Der Gewinn für die Musik war trotz der reichen Liedproduktion gering. Weisen, wie die noch heute gesungenen zu „Seelenbräutigam“ oder zu „Wunderbarer König“ sind nicht Ausnahmen, sondern Norm. Die Menge des Verbrauchs steht schon in textlicher, besonders aber in musikalischer Hinsicht im umgekehrten Verhältnis zur Qualität. Das deutsche Lied — auch das weltliche — befindet sich auf einem Tiefpunkt seiner Geschichte. Von der französischen Oper her tritt eine Überschwemmung Deutschlands mit Tanz- und Air-Melodien ein, die zu einer Entwurzelung des weltlichen und einer bedenklichen Verweltlichung des Kirchenliedes führt. Die geistlichen Behörden protestieren: ein Wittenberger Fakultätsgutachten von 1716 lehnt sich ausdrücklich gegen die lockeren, hüpfenden, springenden Melodien auf (Kümmerle), und die zahllosen Klagen der Geistlichen von Quistorp und Großgebauer (vgl. S. 102) an über Spener, Muscovius u. v. a. münden in die Polemik gegen die Kunstmusik überhaupt und die neue Kantatenmusik insbesondere, wie sie von Joh. Heinrich Buttstedt, Christian Gerber, Joach. Meyer, Joh. Guden u. a. ausging (Graff; Spitta I). Georg Bronner (Hamburg, 1715) versieht die Melodien mit französischen Tempoangaben. G. Philipp Telemann (Hamburg, 1730) hält eine Anzeige der Abweichungen von den gewöhnlichen Melodien für nötig, berechtigterweise, denn Hand in Hand mit den „Verbesserungen“ der Texte gingen damals die der Melodien: die alten Weisen wurden vielfach verstümmelt, glattgeschliffen und in Taktschemata gepreßt. Um 1730 ist das Verfahren der Parodie in vollem Schwunge: bedenkenlos wurden um der Popularität willen Opernarietten und Tänze mit geistlichen Liedertexten versehen. Das Hannoversche Gesangbuch von 1740/41 verunstaltet die Melodien durch zahlreiche Verzierungen.

Je pietistischer Ursprungsort und Verfasser eines Liederbuches, um so geringer ist in der Regel der musikalische Ertrag. Umgekehrt bedeutet die Musik zu Heinrich Elmenhorsts, des orthodoxen Hamburger Theologen, Dichtungen einen relativen Gipfelpunkt damaliger geistlicher Liedkunst. Wenn auch Elmenhorsts Tendenz dahin ging, die von Rist eingeschlagene Linie weiter zu verfolgen, so gehören doch seine Dichtungen tatsächlich zu den plattesten Produkten pietistisch beeinflusster orthodoxer Literatur. Musikalisch bedeutend sind sie dadurch geworden, daß, wie bei Rist, gute Musiker am Werk waren: Joh. Wolfgang Franck, der Hamburger Opernkomponist, Peter Laurentius Wockenfuß, Kantor in Kiel, und vor allem Georg Böhm, damals Lüneburger Johannis-Organist. In den ersten Ausgaben (ab 1680) kommen nur Melodien von Franck vor, an der letzten (1700) dagegen sind auch Böhm und Wockenfuß maßgebend beteiligt. Francks Weisen lassen in den verschiedenen Ausgaben die Wandlung von Rists gewollter Volkstümlichkeit zu einem stark arios beeinflussten, vielfach schon virtuosen Sololied erkennen. Ein Lied aber wie Böhms „Bringet meinen Herrn zur Ruh“, Bachsche Matthäuspassionsklänge fast 30 Jahre vorwegnehmend, gelingt auch den beiden andern trotz des sonst hohen Niveaus nicht.

Die Brücke zwischen der Volkstümlichkeit des Gemeindegesangs und dem Bildungsanspruch der Kunstmusik schlägt auch in diesem Zeitalter die Orgel. Ihre Aufgaben haben sich in nichts gegenüber der vorigen Epoche geändert (vgl. S. 128 ff.). Ihre Formen hingegen haben gewechselt. Die Choralfantasie war immer mehr Virtuosenstück geworden und drängte aus der liturgischen Praxis hinaus; sie fand in J. Adam Reinken (1623–1722, Hamburg), Peter Morhardt (Lüneburg), Dietrich Buxtehude (1637 bis 1707, Lübeck), Nik. Bruhns (1665–1697, Husum), Vincent Lübeck (1654–1740, Hamburg) letzte bedeutende Meister. Die Choralvariation älteren Stils, noch gut vertreten durch Georg Friedrich Leyding (geb. 1664), V. Lübeck u. a., weicht mehr und mehr dem einstrophigen Choralvorspiel, das in Nik. Hanff (1630–1706, Schleswig) und Daniel Erich (geb. um 1660) gute Komponisten, in Dietrich Buxtehude seinen Hauptmeister hat. Die kleine Form drängt mehr und mehr in den Vordergrund, sie wird zum Gefäß einer bis dahin der Orgel fremden, verinnerlichten Auslegung des Choralinhalts und kann so als das Ergebnis der pietistischen Strömung auf dem Gebiet der Orgelmusik angesprochen werden. Gerade hierin ist Buxtehude unübertrefflich gewesen, und Bachs berühmte Fußreise von Arnstadt nach Lübeck (1705) hat wohl nicht zum wenigsten dem Meister der Choralinterpretation gegolten.

Die bis dahin dominierende norddeutsche Schule wird in den letzten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts durch die mitteldeutsche fortschreitend abgelöst. Gegen das Virtuosentum der norddeutschen

Meister stellt sie eine neue Simplizität und eine kantable Liedhaftigkeit, die sich mit einer ganz geschlossenen Formtradition verbindet und in Choralpartita, Choralfuge und neuen Vorspielformen ihren Niederschlag findet. Im Mittelpunkt steht Joh. Pachelbel (1653–1707), der in allen drei Gattungen Meister ist und in der Kombination von Choralfuge (als breit ausgeführter Quasi-Vorimitation des Chorals) und cantus firmus-Bearbeitung (als einer Art Einzelvariation über schlichtem Begleitkörper) eine der für Seb. Bach maßgebenden Formen gebildet hat. Die Choralpartita (eine Übernahme der weltlichen Klavierliedvariation, ja teilweise suitentanzähnlicher Bildungen auf den Choral) pflegen neben Pachelbel besonders Joh. Krieger (Greiz, Zittau, 1651–1735), Joh. Mich. Bach (Gehren, 1648–1694), Joh. Heinrich Buttstedt (Erfurt, 1666–1727), Andreas Nik. Vetter (Erfurt, Rudolstadt usw., 1666–1710), Joh. Bernhard Bach (Eisenach, 1676–1749) u. a. Die Choralfuge ist schon vor Pachelbel vorgebildet bei Joh. Rudolf Ahle (vgl. S. 122), Heinrich Bach (Erfurt, 1615–1692), Joh. Christoph Bach (Eisenach, 1642–1703), Joh. Friedrich Alberti (Merseburg, 1642–1710), Joh. Mich. Bach, und wird von allen jüngeren Meistern fortgesetzt, so von Friedr. Wilhelm Zachow (Halle, 1663–1712), Andreas Armsdorf (Erfurt, 1670–1699) usw. Die kleine Choralvorspielform findet einen Hauptvertreter in Joh. Gottfried Walther (Weimar, 1684–1748), der unter Seb. Bachs unmittelbaren Zeitgenossen als einziger ihm in der Orgelmusik einigermaßen vergleichbar ist.

Mit seinem „Orgelbüchlein“ (entstanden in Weimar, vollendet nach 1717 in Köthen) hat Seb. Bach in freiem Anschluß an die Formen der Choralpartita (Dietrich) einen neuartigen Vorspieltypus geschaffen, eine Art letzter Konzentration aus den kleinen Orgelchoralformen älterer Meister und zukunftsweisenden neuen Bildungen. In schärfster Knappheit wird der meist in der Oberstimme liegende, häufig kanonisch von einer anderen Stimme verdoppelte Choral von (meist 3) Obligatstimmen begleitet, deren jede in sich motivisch selbständig und quasi-ostinatohaft behandelt ist. Dabei ordnet sich die strenge Form jedoch völlig der Deutung unter: der Inhalt des Chorals bestimmt die Erfindung der (nicht aus der Choralmelodie gebildeten) Gegenmotive, die Technik des Satzes, die Harmonik, Rhythmik usw. So kommt es zu einer stark gefühlsbetonten musikalischen Auslegung des Wortes, die in Stücken, wie „O Mensch, bewein dein Sünde groß“, ihren Höhepunkt erreicht hat (die von F. Dietrich und anderen versuchte Symboldeutung der Kanons im Orgelbüchlein sowie der Zahlenverhältnisse in späteren Bachschen Orgelwerken scheint vorläufig noch wenig beweiskräftig).

Für Seb. Bachs Orgelbüchlein ist die obenerwähnte Technik der Choralpartita, besonders nach Georg Böhm (Lüneburg, 1661–1733) Vorgang bestimmend gewesen (Dietrich). Bachs eigene Partiten, durchweg Frühwerke, bewegen sich auf der gleichen Linie, wie sie von den Vorgängern innegehalten wurde. Seine Choralfugen schließen formal an Pachelbel, in ihrer Kolorierungstechnik an Tunder und Buxtehude an, gehen aber später ganz eigene Wege und erweitern die Form in selbständiger Weise. Sie endigen schließlich bei konzerthaften, sehr souveränen Bildungen, die von der eigentlichen Fuge weg-führen und in die späten großen Choralarbeiten Bachs münden.

Die sog. „großen Choralbearbeitungen“ Bachs, seiner spätesten Zeit angehörend (III. Teil der Klavierübung, 1739; 6 Schüblersche Choräle, etwa 1747; 18 Choräle, gesammelt gegen 1750), vereinigen alle diese Typen. Ihr Charakteristikum liegt darin, daß immer mehr die Selbständigkeit der Gegenstimmen, ihre freie Erfindung und ihr Ausbau zu groß angelegten periodisch-ostinaten Liedsätzen hervortritt, in die der Choral als Gegensatz eingebettet wird. Hierin ist Georg Böhm der entscheidende Vorgänger Bachs gewesen. F. Dietrich weist auch von Joh. Bernhard Bach und Georg Friedrich Kaufmann (1679–1735) her starke Anregungen nach. In diesen „großen Orgelchorälen“ hat Seb. Bach seine letzte Form gefunden. Sie haben dem protestantischen Orgelchoral bis heute die „endgültige“ Gestalt aufgeprägt. An sie haben Bachs Schüler angeknüpft (Joh. Ludwig Krebs, Friedr. Aug. Homilius und dessen Schüler Christian Gotthelf Tag, Joh. Christian Kittel u. a.); in ihnen hat Max Reger die Vorbilder für seine Reform der Orgelkomposition gewonnen.

In Bachs Spätwerken hat der protestantische Orgelchoral einen Gipfel seiner Entwicklung erreicht zu einer Zeit, als die alten, großen Formen der Vokalmusik sich bereits im Abstieg befanden. Für das Lied wurde dieser Umstand oben dargelegt. Die Orgelmusik, beruhend auf dem Gemeindechoral, der Gemeinde verständlich und gleichzeitig von höchstem technischem und geistigem Anspruch erfüllt, ist ein getreues Abbild der Zeit: von ihrer orthodoxen Grundlage aus nähert sie sich dem pietistisch-gefühlshaften Streben nach Verinnerlichung und Auslegung, versenkt sie sich in den Gehalt der Worte, empfindet den Schmerz der Passion, die

Süßigkeit der Jesusliebe nach und vollzieht so die ersehnte bräutliche Vereinigung der Seele mit Christus. Die für diese Orgelmusik grundlegende Spannung zwischen der Gegebenheit des geoffenbarten Wortes (das im Choral ja nur in einer Umformung, nicht in wesentlicher Veränderung erscheint) und der gefühlsbetonten Bezogenheit des Ich auf dieses Wort, diese Spannung bildet gleichzeitig den Schlüssel für das Verständnis der gesamten Vokalmusik der Bach-Zeit. Der gleiche fundamentale Gegensatz, der etwa in Bachs späten Orgelchorälen substantiell gegeben ist durch den Kontrast zwischen Choral und selbständig-liedhaftem, anscheinend unbezogenem, in Wirklichkeit aber interpretativ gemeintem Gegenstimmenkomplex, erscheint in sämtlichen Vokalwerken Bachs und seiner unmittelbaren Vorgänger und Zeitgenossen. Er ist die im tiefsten Grunde gestaltbildende Kraft dieses Zeitalters. Ihre primäre Erscheinungsform ist meist der textlich-substantielle Gegensatz zwischen Bibelwort und freier Dichtung. Der Choral kann dabei als drittes gegensätzliches Element oder als Vertreter des Schriftwortes gegenüber der freien Dichtung oder auch umgekehrt als Auslegung gegenüber dem Bibelwort erscheinen. Zugrunde liegt stets der ideelle Kontrast zwischen Offenbarung und Deutung, Gott und Mensch, Logos und Fleisch. Von hier aus bestimmt sich die Gegensätzlichkeit der musikalischen Substanz, die ihrerseits wiederum die treibende Gestaltungskraft des einzelnen Werkes ausmacht.

Es ist oben gezeigt worden (vgl. S. 118ff.), wie sowohl die Historien- als die Spruchkomposition in eine bestimmte Entwicklungsrichtung drängten: durch die Aufnahme kontemplativer Textpartien bereitete sich in ihnen langsam jene innere Spannung vor, von der soeben die Rede war und die für die Historie zum Oratorium, für die nicht erzählenden Texte zur Kantate führte. Diese beiden Gattungen haben in der Folge alle produktiven Kräfte an sich gezogen. Der Verfall der älteren Behandlungsweisen war die Folge und Voraussetzung ihres Aufstieges. Die Formen der Choral- und der Figuralhistorie verschwinden (die Choralhistorie führt noch ein entwicklungsloses Traditionsdasein bis in das 19. Jahrhundert hinein). Das Vokalkonzert über Psalmen-, Evangelien- oder sonstige Bibeltexte verliert seine Selbständigkeit und geht mit der madrigalischen Dichtung die Kombination zur Kantate ein. Die Motette vollends gerät seit der Zeit Hammerschmidts, Tunders, Ahles usw. in zunehmenden Verfall; ihre Kraft hatte im reinen Bibelwort gelegen. Aria, Rezitativ und freie Dichtung verdrängten sie auf ein Nebengebiet: sie wurde Umzugsmusik der Kurrenden zu Weihnachten und Neujahr, Gelegenheitsmusik zu Hochzeiten und anderen Anlässen und behielt einen festen Platz außerdem nur in der Begräbnismusik (Grabmusik, nicht für den Trauergottesdienst). Da gleichzeitig die vokale Konzertmusik mit obligaten Instrumenten sich immer stärker in der Kirche ausbreitet und die Leistungsfähigkeit der Chöre immer mehr zurückgeht (S. Bach selbst mußte damit in der Leipziger Thomaskirche die schlechtesten Erfahrungen machen), mindern sich Ansehen und Pflege der Motette reißend.

Hauptpflegestätte der Motette bleibt Sachsen-Thüringen, wo im ganzen 18. Jahrhundert die Gattungstradition meist von kleinen und kleinsten Meistern fortgesetzt wird. Ihre besten Vertreter sind der Eisenacher Joh. Christoph Bach und sein Bruder Michael in Gehren, Phil. Heinrich Erlebach (Rudolstadt, 1657 bis 1714), der aber auf allen anderen Gebieten (Lied, Instrumentalmusik, Kantate) weit besseres leistet als auf diesem mißachteten Nebengebiet, und Georg Böhm. Stehen Seb. Bachs Werke schon auf allen übrigen Gebieten hoch über dem Durchschnitt seiner Umgebung, so fällt doch diese Tatsache nirgends so stark ins Gewicht wie auf dem der Motette. Seine sechs hierher gehörigen Arbeiten überragen turmhoch alle übrigen Komponisten, selbst den unter den zeitgenössischen Motettenmeistern verhältnismäßig sehr hochstehenden Georg Phil. Telemann. Eine große Zahl kleiner Namen tritt hinzu: Joh. Topff, Friedr. Erhard Niedt, Nik. Niedt, Georg Theodor Reineccius, der sehr produktive Liebhold, Christoph Lausch, Joh. Phil. Käfer, Gottfried Vockerodt, Konrad Wagner u. a. m.

Für ihre eingeschränkten Zwecke hat die Motette dieser Zeit einen feststehenden Typus ausgebildet: der eigentliche Spruchsatz ist gegen die Schütz-Hammerschmidt-Zeit äußerst vereinfacht, meist ganz akkordisch; an ihn angehängt oder (häufiger) während seines letzten Teiles erklingt im Sopran ein Choral. So wird (auf primitive Weise) der oben für die Orgelmusik gezeigte und nun für die gesamte Vokalmusik grundlegende Gegensatz Bibeltext – Auslegung substantiiert. Beste Leistungen dieser Art (Telemann, „Selig sind die Toten“; Joh. Christoph Bach, „Herr, wenn ich nur dich habe“) weisen doch stets darauf hin, wie wenig Bedeutung die Komponisten der Gattung beimaßen und bleiben weit hinter Seb. Bachs Motetten zurück. Diese verändern den Typus grundsätzlich zwar nicht, entwickeln aber aus der zugrunde liegenden Textspannung Riesengebilde von kühnsten Gesamtkonzeptionen. Am deutlichsten geschieht das in der wohl frühesten Motette „Jesu, meine Freude“ (vor 1723). Die 6 Strophen des Sterbechorals wechseln mit den Versen 1, 2, 9, 10, 11 aus Römer VIII. Kerngedanke ist der Gegensatz: Fleisch – Geist. Er bestimmt die musikalische Konstruktion, die in vollkommener Symmetrieanlage (Teil 1 = 11, Teil 2 wesentlich = 10, 3 entspricht 9, 8 ist analog 4 gebildet, jeweils auf einander entsprechende Texte) um einen Zentralteil gelagert sind, der nun seinerseits den Kerngedanken textlich in schärfster Zuspitzung („Ihr aber seid nicht fleischlich, sondern geistlich“), musikalisch in der konzentriertesten Form (Fuge) darbietet. Eine Gesamtkonzeption, die nur Seb. Bach aufbringen konnte. Gleiches gilt, nicht immer in derselben Deutlichkeit, grundsätzlich für die übrigen Motetten, unter denen „Der Geist hilft unsrer Schwachheit auf“, „Singet dem Herren“ und „Fürchte dich nicht“ (wohl alle um 1727/30) die aus der Spannung zwischen Offenbarung und Deutung entspringende Anlage deutlich aufzeigen, während „Komm, Jesu, komm“, 2 Strophen eines Liedes, wovon die zweite als einfache „Aria“, die erste gewissermaßen als monumental überdimensionierte, zeilenweis kontrapunktisch behandelte Liedform dargeboten wird, wesentlich abweichenden Typus zeigt (sie ist eigentlich nur ein in größten Maßen angelegtes Grablied).

Den absterbenden Gattungen des Liedes und der Motette nun trat als frisch aufstrebender Mitbewerber die Kantate gegenüber. Die literarische Gattung der Kantatendichtung, die die frühere gelegentliche Einlage einzelner madrigalischer Dichtungen in kirchliche Texte um 1700 ersetzte, war es, die alle Kräfte und Interessen auf sich zog. Für Mich. Praetorius war das gleichberechtigte Nebeneinander von „Cantio“ und „Contio“ (vgl. S. 103) die Idealforderung gewesen. Daß man jetzt in einer abgeschlossenen, mehrgliedrigen Dichtung gleichsam einen ganzen Gottesdienst mit Schriftverkündung, Schriftauslegung und Gemeindechoral in sich vereinigen, daß der Musiker in ihr gleichzeitig als Gemeinde, als Individuum („christliches Gemüt“), als Prediger und als Evangelist oder Prophet sprechen konnte, daß also von feststehenden Blickpunkten aus ein und derselbe Gegenstand in prismatischer Brechung angeschaut, in seine Spektralfarben zerlegt und mit den seinen Einzelinhalten entsprechenden musikalischen Mitteln ausgedrückt werden konnte, das übte einen Zauber auf die damaligen Musiker, Dichter, Theologen, ja aber größtenteils auch auf die Gemeinden aus, der heute kaum vorstellbar ist. Es war wie in der gerade im ersten Aufblühen begriffenen Opera seria: bestimmte, festgelegte Betrachtungsweisen an einen idealen Gegenstand anzulegen und diese typisierten Anschauungsformen in rationaler Anlehnung an das betreffende Situations- oder Charakterbild mit musikalischen Mitteln in die Sphäre einer reinen Zuständlichkeit zu erheben, das war ja auch dort die Aufgabe. Bei dem großen Aufstieg der Oper stand die protestantische Kirchenmusik nicht abseits; zum letzten Male verband sie sich in voller Aktualität dem geschichtlichen Werden.

Die Kirchenmusik des Renaissance-Zeitalters hatte sich auf das Schriftwort (oder seine Metamorphose in den Choral) als auf das Geoffenbarte schlechthin bezogen. Der Barock in seinem Beginn und seinem Höhepunkt (Schütz-Zeitalter) hatte die symbolische oder psychologische Auslegung der Schrift im Sinne individueller Auffassung durchgeführt und war zu einer aristokratisch-personalistischen Ausdruckskunst kat' exochen gelangt. Der Spätbarock (Schütz-Schule, Hammerschmidt, Tunder, Schelle, Buxtehude, Pachelbel usw.) erweiterte die Aufgabe durch die Zuführung freier Texte in einer mehr zufälligen, ausschmückenden,

situationsschildernden Art. Die letzte Zeit des Barock (Bach, Händel) nun verlegte das Gewicht vom Schriftwort zunächst ganz weg auf die Auslegung und die Auslegenden (allegorische Personifizierungen), erreichte hierin ein Extrem individualistischer Affektivität, die aber gleichzeitig eine Typisierung im Sinne bestimmter, immer wiederkehrender Haltungen erfährt, und vollzieht von hier aus eine allmähliche Umkehr: Erdmann Neumeister, Hamburger Prediger und geschworener Pietistenfeind, der in der Kantate die Entwicklung ebenso führt wie im Oratorium die Hamburger Hunold-Menantes, Postel und später Brockes, beginnt in seinen ersten Kantatendichtungen (1700ff.) mit ganz freien (an der italienischen, weltlichen Kantate orientierten) Paraphrasen über Bibeltexte in Form von Rezitativen und Arien und schreitet erst dann (vom 3. Jahrgange, 1711, an) zur Wiederaufnahme des Chorals und des Bibelwortes (5 Jahrgänge Kantatentexte in seinen „Fünffachen Kirchenandachten“, 1716, zweiter Teil 1726, ein dritter Teil 1752). Die Aufgabe hat Neumeister praktisch und theoretisch (Poetik, 1707, herausgegeben von Hunold) festgelegt: ein durch das *tempore* oder die Gelegenheit gegebener Textgedanke ist in seine verschiedenen Ansichten zu zerlegen; diese werden durch bestimmte „Kunstgriffe“ in die stehenden Formen von Rezitativ und Arie gegossen, die so beschaffen sein müssen, daß sie je einen Affekt enthalten und durch ihn oder durch ein Bild, ein Gleichnis usw. dem Komponisten die Handhabe zu rationaler Anknüpfung bieten. Die normative Musikästhetik der Zeit verlangt vom Musiker, daß er den Textinhalt „nachahme“ und aus dieser Nachahmung seinerseits typische Formen bilde. So kommt die Gleichartigkeit der zahllosen Kantatentexte und die Typik der musikalischen Formen und Ausdrucksmittel (Themenbildungen usw.) zustande. Nicht „literarischer Tiefstand“, sondern die Festlegung bestimmter Betrachtungsweisen, Zuweisung bestimmter schildernder und ausdrückender Aufgaben an den Musiker und Unterordnung der Dichtung unter die affektdarstellende und affektweckende Kraft der Musik, das ist die textliche Situation für die Kantate, wie sie seit Neumeister feststeht. Daß hierin eine hohe Aufgabe erblickt wurde, zeigt die stattliche Reihe größerer und kleinerer Dichternamen: Chr. Postel, N. König, B. Neukirch, B. Menke (1710), Corvinus (1710), Woltereck (1712), Christian Günther, Richey (Müller). Gottsched, Christian Weiss, Salomo Franck (bis 1717), dann Henrici-Picander, Marianne von Ziegler sind (neben Neumeister) Seb. Bachs Textdichter.

Der starke Widerstand, der von den Trägern des Pietismus (s. o.) gegen die „opernhafte“ Kirchenmusik der Kantaten ausging und sich in einer ausgedehnten Kontroversliteratur niederschlug, zeigt, daß manche Kreise in ihr eine Verweltlichung erblickten. Historisch gesehen bedeutet das, daß die Widersprechenden den Aktualitätstrieb der Kirchenmusik nicht mehr verstanden: prinzipiell hätte man die gleichen Argumente gegen Lechner, Schütz oder Buxtehude auch schon erheben können (über ihr gelegentliches Auftauchen s. o. S. 102); daß es nur in unbedeutendem Maße geschah, beweist die Lebensverbundenheit der Kirchenmusik in jener Zeit. Ein letztes Mal setzte sich jetzt das Gegenwartsgefühl gegen die Reaktion durch. Die Muscovius, J. H. Buttstedt, Christian Gerber, Joachim Meyer, Guden usw. vermochten sich gegen die Christian Schiff, Neumeister, Tilgner, Motz usw. nicht durchzusetzen; und als vollends Joh. Mattheson seine scharfe Klinge zog, war der Kampf rasch entschieden.

Von der musikalischen Seite her war die Entwicklung (vgl. S. 121—123) bis zur Ausbildung der Aria, der Durchsetzung der älteren Motetten und Konzertformen mit monodischen, ariosen oder auch mehr rezitativischen Sologesängen, gleichzeitig bis zur konzertartigen Choralvariation vorgeschritten. Alle diese Elemente konnten sich auf die verschiedenartigste Weise

durchdringen. Es zeigt sich in ihnen eine zunächst ganz autochthon-deutsche Entwicklung (wenn man von den allgemeinen, ständig hineinwirkenden italienischen und französischen Vorbildern, die etwa in der Hamburger Oper R. Keisers angesammelt sind, absieht); eine spezielle neue Rezeption italienischen Stilgutes anzunehmen, ist anfangs unnötig. Erst im 2. Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts dringen von der Seite der entstehenden Opera seria her das Secco-Rezitativ und besonders die dreiteilige Da capo-Arie ein. Ihre Wirkung auf die neue Stilbildung ist aber vielfach überschätzt worden, und selbst ein so radikal-moderner Theoretiker, wie Mattheson, verfiel nachdrücklich den Unterschied zwischen „theatralischem“ und „kirchlichem“ Stil auch in der „theatralischen Kirchenmusik“ der Kantaten und Oratorien. Je mehr von dem protestantischen Kantatenschaffen um 1700 ans Licht kommt, um so klarer tritt die Tatsache hervor, daß in den musikalischen Mitteln und Formen weitgehende Selbständigkeit gegenüber der Oper waltet.

Aus der textlichen wie musikalischen Entwicklung lassen sich für die Kirchenkantate dieses Zeitraums vier Abschnitte deutlich unterscheiden. In einem ersten, der bis etwa 1710 reicht, kommt durch das Anwachsen der freien Textteile, das allmähliche Zunehmen der Betrachtung und durch die musikalische Entwicklung der Kantate zur selbständigen, vielteiligen Großform ein Frühstadium zustande, dessen Charakteristikum die bunte, oft regellose und überreichliche Vermischung der Bestandteile ist. Es kommt gewissermaßen darauf an zu zeigen, was für erbauliche Einfälle und Gedanken sich mit dem Haupttext verbinden lassen, und das Resultat ist eine Art „Erbauungskantate“.

Um 1710 ist durch das Überwiegen bzw. die Alleinherrschaft der Kontemplation, den Ausschluß von Bibelwort und Choral, die Sublimierung des kirchlichen Textes in seiner gedanklichen Zerlegung und die Allegorisierung der Betrachtungsträger ein librettistisches Extrem erreicht, an dem die Musiker und die kleineren Dichter im 2. Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts meist noch festhalten. Über das vorher verkündete Schriftwort des Tages oder einen analogen Text predigen Dichter und Musiker. Die so entstandene „Predigtkantate“ bildet das zweite Stadium der Entwicklung, das durch das Fehlen oder die lediglich akzessorische Anwesenheit von Bibelwort und Choral ausgezeichnet ist.

Als nach Neumeisters Vorgang die Restitution von Bibelwort und Choral erfolgt ist, tritt die Kantate in ein drittes Stadium über, in dem die auseinanderstrebenden Textbestandteile in Widerstreit zu der natürlichen Tendenz der Musik nach formaler Einheit geraten. Einem als zentral und konstitutiv behandelten Schriftwort wird eine Kette von mehr oder weniger locker gereihten Betrachtungen angehängt. Da der Nachdruck auf dem Gegenüber von Kontemplation und Bibelwort liegt (das durch Choral ersetzt sein kann) und dieses für gewöhnlich den Perikopen entnommen ist, kann man von einer „kontemplativen Perikopenkantate“ sprechen.

Diese drei Stadien gelten ziemlich allgemein, wenn auch eine allzu scharfe Abgrenzung einen der geschichtlichen Realität widersprechenden Schematismus bedeuten würde. Bach macht sie ebenso durch wie Telemann, die früheren auch Kuhnau, die späteren Graupner oder Stölzel. Das dritte Stadium zeigt schon in seiner divergierenden Tendenz den nahenden Niedergang: um 1730 war die überzeugende Kraft des Pietismus bereits im Schwinden, und aufklärerische Tendenzen begannen den Boden zu zermürben. Das vierte Stadium der Kantatenentwicklung ist daher ein reines Auflösungsstadium. Bach geht entweder zu einer Art dramatisierender Spruchkantate über, in der aus dem Bibeltext ein Gespräch (nach Art des alten Dialoges, vgl. S. 116f., 121f. usw., jedoch in sehr ausführlichen Formen) ent-

wickelt wird, oder aber er wendet sich zur lyrischen Choralkantate, die durch poetische Veranschaulichung, bildhafte und umschreibende Züge (textlich und musikalisch) einen Choral zerlegt und zur Großform erweitert. Der Akzent liegt auf dem Spruch, bzw. dem Choral. Zur gleichen Zeit findet etwa Chr. Graupner neue, sehr freie Behandlungsweisen für Bibelspruch und Choral und streift mitunter die Grenze Händelscher Oratorienkunst. Man merkt es deutlich: die verbindliche Ausrichtung auf die protestantische Lehre wird ersetzt durch eine allgemeine, poetisch-lyrische Frömmigkeit, die sich auf das Denken und Fühlen des Menschen, auf das seelische Erlebnis an sich als ihren eigentlichen Gegenstand richtet und nur stofflich dem christlichen Motivkreis verbunden bleibt. Die Linie zur religiösen Idylle der Gleim und Uz, zur moralisierenden Lyrik Gellerts, ja zur pathetischen Mystik und Weltfrömmigkeit Klopstocks wird sichtbar. Das Humanitätsethos tritt an die Stelle des kirchlichen Dogmas.

Durch alle diese Entwicklungsstadien hindurch wirkt als zeugende Kraft die stets vorhandene und nur nach Art und Intensität der Behandlung wechselnde Spannung zwischen den textlichen Bestandteilen, d. h. zwischen den verschiedenen Betrachtungsweisen des Themas: in dem Gegeneinander (das simultan oder sukzessiv sein kann) von geoffenbartem Wort Gottes, dessen gemeindehafter Umdeutung im Choral und der Kontemplation der einzelnen Seele in der Gestalt allegorischer Figuren wirken die Kräfte, die zur künstlerischen Gestalt führen. Die musikalischen Mittel zu finden, die diesem Gegeneinander von Traditionsgebundenheit und individualistischer Freiheit, von abstrakter Schriftwiedergabe und sinnlicher Vergegenständlichung entsprechen, die Folterqualen der Hölle und alle himmlischen Seligkeiten der mystischen Brautliebe zu malen und ihre Spannung gegen die unpersönliche, allgemeinverbindliche Haltung des Chorals lebendig zu machen, dies alles aber zur Geschlossenheit einer künstlerischen Gesamtform zu binden, das war die große Aufgabe für den Musiker.

An Joh. Kuhnau (Nachfolger von Schelle und Vorgänger von Bach im Thomaskantorat; s. Tafel VIII) läßt sich die künstlerische Entwicklung verfolgen. Seine Psalmkantate „Gott sei mir gnädig“ und die Jesajas-Kantate „Ich freue mich im Herren“ sind eigentlich nur vierteilige Konzerte mit Soloeinlagen. „Wenn ihr fröhlich seid“ birgt italienische Secco-Rezitative und Da capo-Arien neben alten Stilbestandteilen. In der Kantate „Wie schön leuchtet der Morgenstern“, deren Text den bekannten Choral paraphrasiert und im Vorwiegen der Kontemplation schon den „predigtartigen“ Typus erreicht, wird das Ringen um die Gesamtform sehr fühlbar. Der Einschluß des Ganzen zwischen kunstvoll bearbeitete erste und letzte Choralstrophe gibt den Rahmen und die Beziehung zur Gemeinde; dazu treten die stark affektiven Soloteile in stärksten Gegensatz, der musikalisch durch die Formen des Secco- und Accompagnato-Rezitativs, des Arioso, der Arie gegeben wird. Die alte, strophienliedförmige „Aria“ fällt weg, das instrumentale Einleitungsstück wird seltener, die Buntheit der Formen weicht einer gewissen Typik, auf den Zusammenschluß des Ganzen durch Symmetrie-, Analogie- oder Rahmenbildungen ist größter Wert gelegt.

Georg Böhm (vgl. S. 131 und 137f.) Kantaten weisen noch ganz in die Zeit Weckmanns und Knüpfers. Eine („Das Himmelreich ist gleich einem König“) zeigt noch vierteiligen Konzerttypus: ariose Soli und konzertante Chorsätze über Bibeltexte, denen als Gegensatz nur einige Choralstrophen beziehungsweise gegenüberstehen; eine andere („Jauchzet Gott“) ist reines Psalmkonzert. „Nun komm, der Heiden Heiland“ bietet den Typus der Choralvariationskantate nach Tunderschem Muster dar. Nur die Hohelied-Kantate „Mein Freund ist mein“ und die Psalmkantate „Wie lieblich sind deine Wohnungen“ enthalten madrigalische, kontemplative Einschübe, letztere über die gleichgebauten Strophen eines Gedichtes (also nicht eigentlichen Kantatentext).

Dietrich Buxtehude knüpft an die Choralvariation Tunders („Wachet auf, ruft uns die Stimme“), an das Schütz-Hammerschmidt'sche Dialogkonzert („Herr, ich lasse dich nicht“ usw.) und an das großbesetzte Vokalkonzert („Laudate pueri“, 6chörig) an. Sein riesiges Kantatenwerk scheint alle Stadien bis zur „Erbauungskantate“ zu durchlaufen. Konzertante und monodische Elemente stehen im Vordergrund, dazu tritt in hervorragender Weise die Verwendung freier Liedtexte in Form der Aria (auch mehrstrophig

variiert) oder die Erläuterung des Bibeltextes durch Choralstrophen, die mitunter schon (wie bei Bach) den cantus firmus in die Instrumente verlegen („Gott, hilf mir“), während die Vokalstimmen interpretieren. Formen des Orgelchorals werden oft bereits identisch mit vokalen: die Registerspaltung der Orgel wird auf das Verhältnis von Singstimmen und Instrumenten übertragen; das Verhältnis des Chorals zu den ihn interpretierenden organistischen Gegenstimmen gewissermaßen durch Textzusatz erläutert. Die Vertiefung und Verpersönlichung des Ausdrucks, die gefühlvolle Hingabe an den Text und seine vielfältige Ausdeutung in der Musik ist stets Buxtehudes Ziel. Manche Kantaten sind reine Liedvariationen. Andere, besonders die lateinischen, stehen der Carissimischen italienischen Kantate nahe, die Buxtehude durch seinen Schwiegervater Tunder überliefert worden ist. Buxtehude ist der umfassendste Meister der Kantate vor Bach, aber die entscheidende Wendung zur „Predigtkantate“ hat der 1707 Verstorbene nicht mehr mitgemacht. Die unmittelbaren Vorläufer Bachs in dieser Beziehung sind Zachow und Ph. Krieger. Die berühmten „Abendmusiken“, die Buxtehude in Lübeck an den fünf letzten Sonntagen vor Weihnachten aufführte, sind groß angelegte Allegoriedialoge, eine Art Mittelding zwischen geistlicher Oper und Oratorium. Eine vollständige Abendmusik wurde neuerdings durch Maxton entdeckt.

Friedr. Wilh. Zachow (Halle, 1663–1712), der ausgezeichnete Lehrer Händels, stellt mit seiner Kantate „Das ist das ewige Leben“ einen Typus hin, der bereits in Bachs mittlere Zeit weist: Evangelientext, drei verschiedene exegetische Gedanken höchst rationalistischer Prägung in Form von Rezitativen und Arien und abschließender Choralstrophe. Der Spruchsatz mehrteilig, mit Hufe, die Arien im Da capo-Schema mit obligaten Instrumenten. Eine Choralkantate „Vom Himmel kam der Engel Schar“ ist eine Variation per omnes versus, bei der die Solostrophen zum Teil auf die Chormelodie verzichten. Die Kantate über ein einheitliches madrigalisches Gedicht ist vertreten durch „Ruhe, Friede, Freud und Wonne“. Das „Deutsche Magnifikat“ läßt jedem Vers des Evangelientextes eine paraphrasierende Ariastrophe folgen und bezieht somit auch diese liturgische Gattung in den Prozeß der Kantatenbildung ein. Mit den Kantaten zu Weihnachten, Ostern und Pfingsten (die letztere 1712) „Es wird eine Rute aufgehen“, „Dies ist der Tag“ und „Nun aber gibst du, Gott“ ist der Typus der Erbauungskantate großen Stils voll ausgebildet.

Von den ursprünglich an 2000 Kantaten Joh. Phil. Kriegers (Weißenfels, 1649–1725) sind knapp 60 erhalten. Texte von Neumeister, Joh. Olearius und Joh. Schieferdecker sind nachweisbar (Neumeister schrieb für die Zwecke des Weißenfeler Hofes). Auch Krieger knüpft, ähnlich Buxtehude, an Dialog und Konzert an und gelangt in seinen späten Kompositionen bis zu „Erbauungskantaten“ großen Stils, die, wie die Jugendwerke Bachs, eine große Fülle freier Einschübe und ein sehr buntes Formenmaterial verwenden. Starkes Eindringen italienischer Kantatenzüge und italienischer Arienformen zeichnet den Stil Kriegers aus. Joh. Krieger, Schüler seines Bruders Joh. Philipp, Christian Ritter (1645 bis nach 1725) und der Orgelmeister Joh. Pachelbel (s. oben) stehen mit ihren Kantaten stilistisch benachbart. Von Pachelbel ragt eine Choralvariationskantate „Was Gott tut, das ist wohlgetan“ hervor.

Für Seb. Bach (s. Tafel VII) waren damit alle Mittel und Formen vorgebildet. Was sein Kantatenschaffen aus der Menge vorzüglicher Meister heraushebt, ist nicht so sehr formale Neuartigkeit, nicht nur Vielseitigkeit und nicht allein die hohe Qualität der Arbeit oder die Größe der rein künstlerischen Inspiration. Es ist vielmehr die gewaltige geistige Durchdringung der Stoffe, die divinatorische Fähigkeit der Wortauslegung und, bei aller Liebe für das Detail, die Weite der Gesamtauffassung, die stets das Ganze eines Textes und seiner Bezogenheiten im Auge behält. Von hier aus zielt die Gestaltung auf eindringlichste Plastizität und Bildhaftigkeit der Exegese, tiefste Ausschöpfung des Gefühlsgehaltes, mystisch-symbolische Verknüpfung der Textbezogenheiten in der Musik und auf die Einheit der künstlerischen Gesamtform. Bach selbst wurde zum Prediger, tiefer und gedankenreicher in seiner Musik als irgendeiner der Dichter seiner Umgebung. Das ist er schon am Anfang seines Schaffens. Indem er dann den Wandlungen der Textdichtung seiner Zeit nachgeht, ja selbst auf seinen Leipziger poetischen Gehilfen Picander leitend einwirkt, ergibt sich ihm zwar eine fortschreitende Entwicklung seines Verhaltens zum Text und der daraus resultierenden musikalischen Gestaltung. Daß er aber durch die Musik den Rohstoff der Texte immer weiter zu sublimieren und zu höheren Einheiten von Gehalt und Gestalt zu bannen wußte, das erst unterscheidet ihn wesentlich von der an sich bedeutenden Kantatenkunst der Krieger, Zachow, Buxtehude usw.

Im 2ten Theil
Nach dem Vorhergehenden
Erster Theil.

Viola da Gamba
ampeggiato

Arie

Volck

The image shows a handwritten musical score for Viola da Gamba. It consists of 14 staves of music. The notation is dense, with many accidentals (sharps, flats, naturals) and slurs. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat. The music is written in a cursive, handwritten style. There are several annotations in German at the top left and bottom right of the page.

Joh. Seb. Bach, Autographe Gambenstimme zur Matthäus-Passion, Arie „Komm, süßes Kreuz“.
 Staatsbibliothek, Berlin.

Handwritten musical score for the Magnificat in D major, BWV 243.1, by Johann Sebastian Bach. The score is written on ten staves, with the first nine staves representing the vocal parts and the tenth staff representing the basso continuo. The text is in Latin, and the music is in D major (indicated by two sharps: F# and C#).

The first staff is labeled "Soprano". The second staff is labeled "Alto". The third staff is labeled "Tenor". The fourth staff is labeled "Bass". The fifth staff is labeled "Violoncello". The sixth staff is labeled "Viola". The seventh staff is labeled "Violone". The eighth staff is labeled "Basso Continuo". The ninth staff is labeled "Organo".

The text of the Magnificat is written below the staves, with the words "omnes generationes" appearing on the eighth staff. The text "Qui fecit mihi magna" appears on the tenth staff, indicating the beginning of the solo section.

The score is written in a cursive hand, and the ink is dark. The paper is aged and shows some staining.

Joh. Seb. Bach, Partitur-Autograph des Magnificat in D-Dur, Anfang des Chorsatzes „Omnes generationes“, darunter notiert der Anfang des Baß-Solos „Quia fecit mihi magna“. Preuß. Staatsbibliothek, Berlin.

Bachs früheste datierbare Kantate („Denn du wirst meine Seele“, Nr. 15, 1704) ist nur in späterer Überarbeitung erhalten und läßt also nur annäherungsweise den ursprünglichen Zustand erkennen. Danach gehören die Sätze der ersten Fassung einem durchlaufenden Strophengedicht an, das mit Bibelsprüchen und Choralen durchsetzt ist. Das Vorbild der Kantaten Buxtehudes ist deutlich, der Typus der „Erbauungskantate“ voll ausgebildet. Mit der Mühlhausener Ratswechsellkantate („Gott ist mein König“, Nr. 71, 1708) liegt die früheste Kantate in originaler Fassung vor. Der Text stammt entweder von dem Bach befreundeten orthodoxen Pfarrer Eilmar oder von Bach selbst und ist aus Psalmsprüchen, anderen alttestamentlichen Texten, Choralstrophen und zu der Gelegenheit frei gedichteten Strophen kombiniert. Bachs Arbeit setzt damit ein, daß er aus der wahllos lockeren Folge der sich auf den abtretenden und den neuen Rat in äußerlicher Anwendung beziehenden Texte ein grandioses Bild des Menschenlebens entfaltet: Alter und Jugend werden ihm zur grundlegenden Antithese. Damit ist die Zweiteilung der Form gegeben. Im ersten Teil beginnt ein konzertartiger Einleitungssatz auf die Gelegenheit, dann folgt ein Duett, in dem zu dem Baßtext „Ich bin nun achtzig Jahr“ ein Sopranchoral in Simultangegegensatz tritt, während die Grundstimme das Lasten des Alters symbolisierend fühlen läßt. Im 2. Teil dagegen erscheinen zuerst die Soli, jugendliche Kraft schildernd, dann der Chor, wieder in Konzertform, auf die Gelegenheit hinweisend. Zwischen beiden Teilen, in der Mitte, in gegensätzlicher Tonart, das einzige a cappella-Chorstück, in Fugenform „Dein Alter sei wie deine Jugend“, die beiden Grundvorstellungen verschlingen sich in der Polyphonie des Stückes, symbolisch das Neben- und Gegeneinander der Generationen ausdrückend. Die formale Symmetrie des Ganzen als Symbol für die antithetische Spannung des Inhalts, das ist bereits der ganze Bach (vgl. den ganz analogen Aufbau der Motette „Jesu meine Freude“, S. 140). Rein formal und stilistisch freilich steht das alles (trotz Spitta) weit hinter dem Können eines Buxtehude oder Böhm zurück. In Form und Erfindung ist Bach noch mehr draufgängerisch und ungeschlicht als entwickelt oder reif. Aber das Wesentliche: die großartige Selektion einer bedeutenden Idee aus dem Stoff und die Gestaltbildung aus dieser Idee heraus, das ist schon da. Ähnlich verhält es sich überall in der Frühzeit, besonders deutlich im Actus tragicus (Trauermusik „Gottes Zeit“, Nr. 106, wohl 1711; Text wieder Eilmar oder Bach). Einheit der Instrumentation und des Klanges binden hier sehr stark das aus zusammengewürfelten Texten bestehende Ganze, dessen Antithese alter und neuer Bund – wieder in einem Kernstück (Fuge für alten, Sopransolo für neuen Bund, simultan mit verschiedenen Texten und noch dazu von einem Choral als dritter Simultankomponente durchzogen) zentralisiert erscheint. Um dieses lagern sich symmetrisch die beiden Seiten der Antithese in freien, kontemplativen Stücken, die ihrerseits teilweise wieder in Spannung zu gleichzeitig erklingenden interpretierenden Choralweisen stehen; die Tonalitätsverhältnisse unterstreichen die Gliederung. Ein besonders glänzendes Zeugnis für Gestaltung aus dem Ideengehalt, gleichzeitig auch für ein sehr vorgeschrittenes Können, das die Datierung 1711 wahrscheinlich macht.

In Weimar erfolgte die Wendung Bachs zur „Predigtkantate“ durch die Anregung aus den Texten Neumeisters und S. Francks (5 bzw. 13 Kantaten 1713–1716, nicht alle für die Dichter, aber auch nicht alle für Bach gesichert, wie z. B. Nr. 61). „Ich weiß, daß mein Erlöser lebt“ (Nr. 160, Neumeister) zeigt den vollkommen durchgedichteten neuen Texttypus schon deutlich; der neue musikalische Typus ist mit „Himmelskönig, sei willkommen“ (Nr. 182; Franck, 1715) fertig. Da die Dichtung den gesamten Textvortrag in Kontemplation aufsaugt, stellt sich eine grundlegende Antithese weniger prägnant heraus. Das Palmarum-Motiv, der Einzugs Christi und der Empfang durch das Volk, wird allegorisiert: das sündige Herz öffnet sich, die Liebe Christi zu empfangen. Die künstlerische Lösung ist schlagend. Drei unverbundene Arien als Mittelgruppe symbolisieren die göttliche Liebe, das sich öffnende Herz und die Vereinigung beider im Zeichen des Kreuzes. Symmetrisch darum gelagert in den Chorsätzen die Bilder des Einzugs in Jerusalem und des Einzuges der „Erleuchteten“ (der pietistische Ausdruck trifft hier völlig zu) in das himmlische „Salem der Freuden“. Die Da capo-Gliederung der beiden Chorsätze sowie der Mittelarien gibt eine merkwürdige Uniformität, vielleicht beabsichtigt. Die Choralfantasie „Jesu, deine Passion“ ist offensichtlich späterer Einschub (Schering), sie stört den gedanklichen und formalen Zusammenhang. In ganz gleicher Linie steht die berühmte Kantate zum 16. Trinitatis-Sonntag, 1715 (später auch zu Mariä Reinigung, Nr. 161, Franck) „Komm, du süße Todesstunde“, während die Osterkantate „Der Himmel lacht“ (Nr. 31, Franck, 1715) schon eine bezeichnende Neuerung aufweist: bei völlig durchgedichtetem Text, aus dem sich als Grundmotiv der Gegensatz Tod-Auferstehung herauschält, erfolgt nicht mehr, wie früher, restlose Konzentration dieser Antithese um einen Kern, der den Gedanken in knappster Zusammenhaltung enthielt. Statt dessen entwickelt die Kantate hieraus eine Zweiteiligkeit durch doppelte Objektbeziehung: der erste Teil wendet das Motiv auf Christus, der zweite auf den Gläubigen an. Der Symmetrieindruck bleibt be-

stehen, der erste und letzte Chor sind zu stark betonten, wenn auch nicht mehr gleichgewichtigen Pfeilern ausgebildet (freier Chor am Anfang, anknüpfend an das Naturbild, Choral zum Schluß). In der Mitte des Ganzen liegt ein entschiedener Bruch. Das frühere Kernstück würde hier als fehlend empfunden werden, wüßte man nicht, daß an dieser Stelle nun die Predigt zu stehen hat (vor dem Rezitativ „So stehe denn“). Der Prediger hat die Aufgabe, das Thema Tod und Leben vom Naturbild und dessen Symbolisierung auf Christus auf den Menschen umzudeuten, und danach fällt der Musiker wieder mit dem gleichen Gedanken ein. So ist höchste Einheit von de tempore-Motiv mit Predigt und Musik geschaffen, der Typus „Predigtkantate“ vollendet. Viele andere Werke Bachs aus den Weimarer Jahren zeigen die gleiche Anlage, z. B. „Ich hatte viel Bekümmernis“ (Nr. 21, Franck?, 1713), eine Kantate, deren Gedankengang geradezu unverständlich wird, wenn man nicht die Objektmetamorphose durch den Prediger hineindenkt.

Der Cöthener Hof (1717–23) verlangte von Bach keine Kantaten für seine reformierten Gottesdienste; eine (Nr. 47) ist vielleicht in dieser Zeit für Hamburg geschrieben, eine andere (Nr. 141) ist sicher unecht, eine dritte (Nr. 134) ist ursprünglich weltlich und liegt nur in später, geistlich parodierter Fassung vor. Mit der Berufung nach Leipzig (1723) setzt für Bach eine sehr intensive Tätigkeit auf dem Gebiete des Kantatenschaffens ein, die 1725 ihren quantitativen Höhepunkt erreicht. Das Trauerjahr 1727/28 bringt dann eine Unterbrechung (Hauptarbeit an der Matthäuspassion). Von 1728 ergießt sich in einer neuen Schaffensperiode ein weiterer gewaltiger Strom von Kantaten, der Ende der dreißiger Jahre wieder abebbt, und um 1740, im einzelnen nicht datierbar, setzt dann die gesamte späte Kantatenarbeit (vorzugsweise Choralkantaten) ein.

Die erste Leipziger Periode bringt die Wendung zu dem Typus, der oben als „kontemplative Perikopenkantate“ bezeichnet wurde. Auffällig ist das Zurücktreten der Simultanspannungen und der häufige Verzicht auf eine strenge, formale Konzentration der ganzen Kantate. Die Kantaten „Sie werden aus Saba alle kommen“ (Nr. 65, Text von Bach?, 1724) und „Du Hirte Israel“ (Nr. 104, Text Christian Weiss?, 1725?) können als Prototypen gelten. Die Einheit des Werkes beruht jetzt mehr in einem allgemein vorschwebenden anschaulichen Bilde als in einer bestimmten gedanklichen Abstraktion (etwa der Pastoralklang in 104, das königliche, rauschende Schreiten in 65), d. h. die Einheit wird lockerer. Der Perikopentext (oder ein verwandter Bibeltext, so Nr. 104) erhält das Hauptgewicht und wird in einem breiten Chorsatz mit allen Mitteln von Form und Farbe malerisch entfaltet. Ihm treten die solistischen, kontemplativen Teile als geschlossener Komplex gegenüber, oft durch Klang und Motivik auf den Hauptsatz bezogen, oft aber auch ganz unbezogen. Die Textspannung wird eine sukzessive: die beiden Komplexe treten in Gegensatz (eventuell durch die Predigt verbunden), zum Schluß spricht die Gemeinde durch den Choral. Andere Werke dieser Zeit, so „Weinen, Klagen“ (Nr. 12, wohl 1724), deren erster Satz das Modell für das „Crucifixus“ der h-Moll-Messe wurde, oder die vielleicht in dieser Zeit entstandene Altsolokantate „Widerstehe doch der Sünde“ (Nr. 54) zeigen in ihrem Zurückgreifen auf die frühere Antithetik und Zentralisierung, die Simultanspannung und den textlichen „Predigttypus“ der Weimarer Zeit entweder (Nr. 12), daß sie über eine frühere Komposition gearbeitet sind, oder (Nr. 54) die noch vorhandene Neigung zur früheren Form. Auch Bachs erste reine Choralkantate, „Christ lag in Todesbanden“ (Nr. 4, 1724) fällt in diese Zeit, eine großangelegte, von gewaltigem, dramatischem Pathos erfüllte, aber dem Stil nach archaische Komposition nach dem Muster der norddeutschen Choralvariation per omnes versus. Die frühesten gemeinsamen Arbeiten mit Picander („Singet dem Herren“, Nr. 190, 1725, „Bringet dem Herren Ehre“, Nr. 148, 1725) sind Psalmkantaten, ändern aber bezüglich der künstlerischen Gestaltung nichts an dem oben für die „kontemplative Perikopenkantate“ gezeichneten Bild. Die 1. Komposition von „O Ewigkeit, du Donnerwort“ (Nr. 20, Choraltext von Rist, 1725?) überträgt das gleiche Anlageschema auf die Choralparaphrase; die Einheit wird hier durch Wiederholungen der Choralmelodie zu neuen Strophen hergestellt.

Das Interesse Bachs in der zweiten Leipziger Periode (etwa den dreißiger Jahren) gilt der Spruchkantate, in der sich der dramatisierende (zum Oratorium neigende) Zug durchsetzt. „Sehet, wir gehn hinauf gen Jerusalem“ (Nr. 159, Picander, 1729) setzt den Typus der „kontemplativen Perikopenkantate“ fort, zeigt aber in der Aria mit Choral („Ich folge dir nach“ — „Ich will hier bei dir stehen“) schon eine Spannung zwischen den beiden Bestandteilen, die in Dramatik umzuschlagen beginnt. „Ich liebe den Höchsten“ (Nr. 174, Picander, 1729 oder 1731) mit dem 1. Satz des 3. Brandenburgischen Konzerts als Vorspiel, leitet eine größere Gruppe von Solokantaten ein, die Bach 1731 — zur Zeit gänzlich gelockelter Disziplin an der Thomasschule — schrieb und zum Teil mit obligater Orgelpartie ausstattete („Vergnügte Ruh“, Nr. 170; „Ich geh und suche“, Nr. 49; „Gott soll allein“, Nr. 169; usw.). Trotz hohen künstlerischen Wertes im einzelnen kommt dieser Gruppe für die Gesamtentwicklung keine besondere Bedeutung zu. In etwas späteren

dagegen wie in der Sopransolokantate „Jauchzet Gott in allen Landen“ und der „Kreuzstab“-Kantate (Nr. 51 bzw. 56, Texte wahrscheinlich Bach, 1731–32) entwickeln sich bereits jene breiten, zum Stil von Bachs Spätzeit führenden Monumentalbilder (Grundmotive: Jauchzen und Anbetung in der einen, Lasten, Schwanken, Weichen in der anderen Kantate).

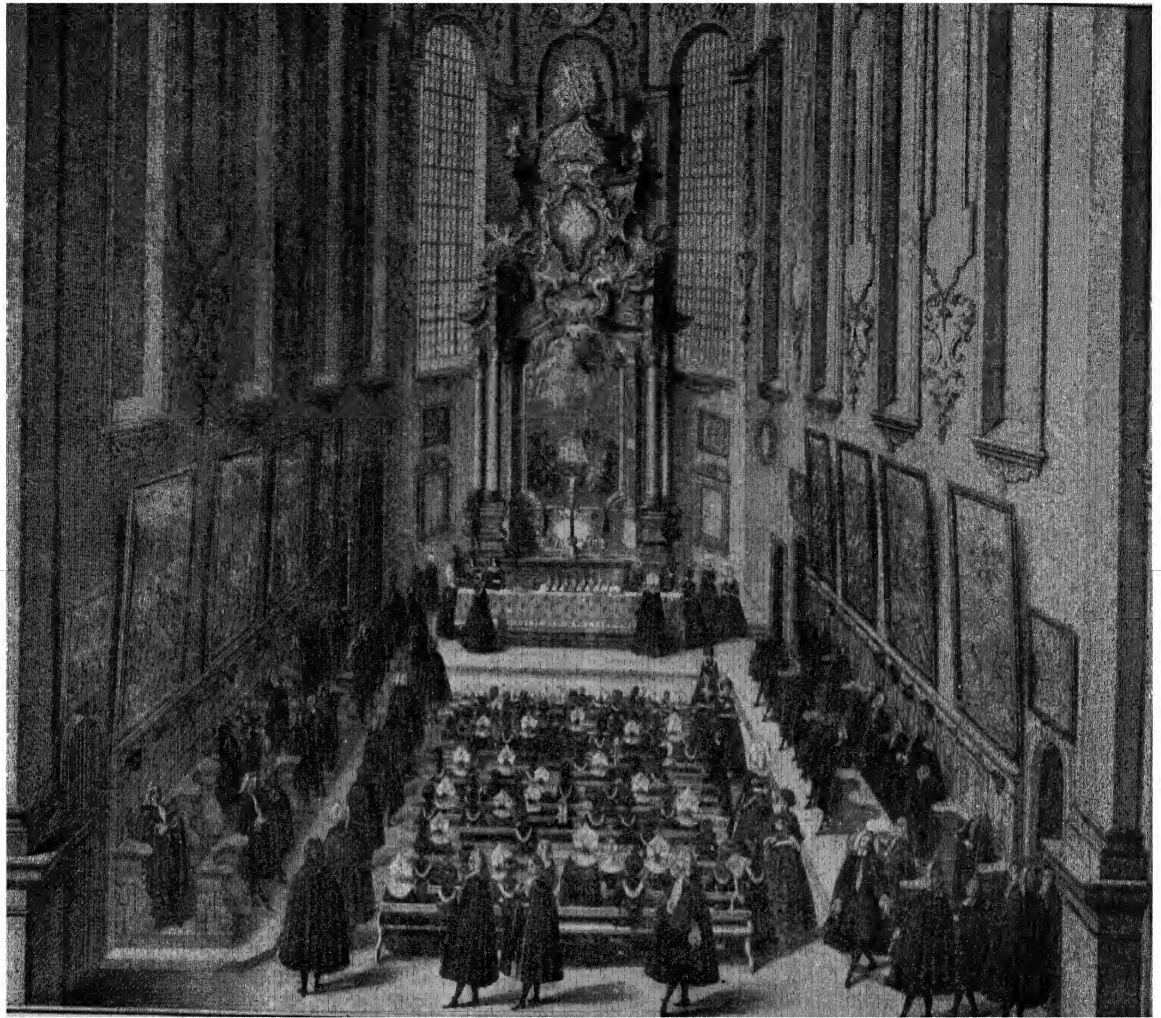
Die 1730 aufgeführte Reformationskantate „Ein feste Burg“ (Nr. 80) ist eine Bearbeitung einer Komposition „Alles, was von Gott geboren“ (Sal. Franck, ged. 1715, komp. 1716), der die Nummern 2–4 und 5–8 angehörten. Ihre Untersuchung ist stilistisch sehr aufschlußreich. Die ursprünglichen Teile, auf den Gedanken des Sonntags Oculi (Ev. von der Teufelsaustreibung) zielend, behalten ihre alten Texte, die durch die umgebenden drei Choralstrophen zum Reformationsgedanken umgedeutet werden. Die Verknüpfung lag nahe, da die erste Arie schon in der Oculikantate von 1716 als symbolisierenden Nebengedanken simultan die instrumentale Melodie „Ein feste Burg“ führte. Dieser wurde jetzt ein Text (2. Strophe) untergelegt, so daß ein Duett entstand. An den Anfang der Kantate trat eine riesige Choralfantasie (1. Strophe) für Chor und Orchester, an den Schluß die letzte Strophe im Kantionalsatz, als Mittelsatz wurde eine „Choralaria“ (3. Choralstrophe) eingefügt, ursprünglich für eine Solostimme mit Instrumenten (die heutige Besetzung der 3 Choralsätze mit Trompeten und Pauken stammt nicht von Bach, sondern ist späte Zutat). Damit wurde gleichzeitig eine starke Gewichtsverlagerung vorgenommen: die Choralsätze wurden die tragenden Pfeiler (fast konzertförmig), zwischen die die Solosätze als „Füllung“ eingehängt wurden. Der Vorgang ist aufschlußreich für die Umdeutungsmöglichkeit an sich wie für das sich wandelnde Formempfinden, das nun in anderen Kantaten deutlicher hervortritt.

Zwei letzte Entwicklungslinien setzen in dieser Zeit deutlich an, die eine, die allmählich zur dramatisierten Spruchkantate, die andere, die zur lyrischen Choralkantate führt; beide laufen nicht parallel, sondern schneiden sich oft. Mit den zu zwei unmittelbar einander folgenden Sonntagen (Quasimodogeniti und Misericordias Domini) 1731 entstandenen Kantaten: „Am Abend aber desselbigen Sabbaths“ (Nr. 42, Text Bach?) und „Der Herr ist mein getreuer Hirt“ (Nr. 112, Choral von Wolfgang Musculus, 1530) kann man beide beginnen lassen. Die erstere verzichtet auf den Chor für den Evangeliumsspruch und verlegt in den Solostimmen das Gewicht auf die Kontemplation zu dem Ereignis des Tages (Erscheinungen Jesu); das Kernstück wird die großartige rezitativische Verkündigung des Vorgangs selbst. Die andere Kantate benutzt reinen Choraltex, in den Eckstücken eine Choralmelodie („Allein Gott in der Höh“) und führt die Mittelstrophen rein lyrisch, fast naturbildhaft durch. Diese Choralkantate findet im gleichen Jahre eine Fortsetzung auf anderer Textbasis in „Es ist das Heil uns kommen her“ (Nr. 9). Das alte Speratuslied (1524) wird mit dem Text seiner ersten Strophe zur großen Choralphantasie (schon in der letzten Form Bachs mit breiten, liedhaft angelegten Kontrapunktkomplexen), mit seiner letzten zum Kantionalsatz benutzt; die Zwischenstrophen sind zu Rezitativen und Arien umgedichtet und enthalten nur lyrische Betrachtungen über den Stoff des Liedes.

Die dramatisierende Evangelienkantate findet dann ihre nächste großartige Entwicklung in den 6 Kantaten zu den drei Weihnachtsfeiertagen, Neujahr und den zwei folgenden Sonntagen 1733/34, die zusammen das „Weihnachtsoratorium“ bilden und vielleicht von vornherein als eine solche Einheit konzipiert waren (Text wohl teilweise Picander). Der dramatische Eindruck entsteht hier schon durch den Evangelisten, der die Weihnachtsgeschichte rezitativisch vorträgt und häufig in dialogische Beziehung zu allegorischen Figuren (nicht bezeichnet, etwa: Tochter Zion als Repräsentant der christlichen Gemeinde) oder auch dramatischen Personen (Hirt, Herodes) tritt. Handelnde Personen werden als „Turba“ (Menge, Gruppe) eingeführt, so die wandernden Hirten, die Weisen. Die Kontemplation selbst wird in eine sehr enge und bewegte, spannungsreiche Beziehung zu anderen Textpartien gebracht (Choral mit Rezitativ durchflochten; dramatischer Chor der Weisen und rezitativische Antworten einer Allegoriefigur; die Herodesszene; dramatischer Hirtenchor mit folgendem Choral; Übergänge zwischen Erzählung, kontemplativem Rezitativ und affektvoller Arie, wodurch eine Art Szenenbildung entsteht). Endlich werden die kontemplativen Teile selbst dramatisiert, indem die allegorischen Figuren in eine Art Handlung zueinander treten: der gläubigen Seele antwortet in einer Arie das Echo als Vertreter der göttlichen Stimme; andere Arien nähern sich dem Typus bestimmter opera seria-Arien an; einem Terzett zweier klagender Stimmen mischt sich die Stimme der Verheißung bei, so die Wirkung eines bühnenartigen Ensembles streifend. Damit hat die Perikopenkantate einen Grad der Entwicklung in der Richtung auf dramatische Realisierung erreicht, der die Grenze der gottesdienstlichen Musik berührt und in das außerliturgische Oratorium hinüberführt, einen Zustand, der weder im Himmelfahrtsoratorium („Lobet Gott in seinen Reichen“, Kant. Nr. 11, 1735) noch im Osteroratorium („Kommt, eilet und laufet“, 1736) auch nur annähernd wieder angestrebt wird.

Es scheint, als habe Bach sich in der späteren Zeit von einer so starken Realisierung des Evangelientextes wieder abgewendet. Die Cantate- und Rogate-Kantaten 1735 („Es ist euch gut“, Nr. 108, und „Bisher habt ihr nichts getan“, Nr. 87) behandeln nacheinander verschiedene Verse des Evangeliums mit ihren Betrachtungen, halten sich aber von Dramatik fern, und die Jubilate-Kantate desselben Jahres („Ihr werdet weinen“, Nr. 103) schlägt situationsmalend realistische Klänge an, ohne zu wirklicher Dialog- oder Szenenbildung vorzuschreiten. Eine der letzten Evangelienkantaten Bachs wird vollends zur Vision eines idyllisch-naturhaften Bildes, „Bleib bei uns, denn es will Abend werden“ (Nr. 6, Picander? 1736): Licht, und Finsternis bilden das Motiv des kaum noch rational abbildenden, sondern schon fast stimmungshaft empfindsamen ersten Chorsatzes. Die folgenden fünf kontemplativen Stücke variieren gewissermaßen dieses Motiv, in sich einen geschlossenen Komplex bildend, der, um ein Rezitativ als Ort der Objektumdeutung gelagert, von dem 1. Satz lediglich nach Bildinhalt und Gesamtstimmung, also rein lyrischen Momenten, abhängig ist. Sichtbar wird hier, wie Bach einen unscheinbaren Formbestandteil (Rezitativ) in dieser Spätzeit mit der Aufgabe belädt, inhaltliches und formales Kernstück zu sein (s. a. o. Kantate Nr. 42, S. 147).

Geht auf dem Gebiet der Spruchkantate Bachs Tätigkeit quantitativ zurück, um gegen Ende der dreißiger Jahre ganz auszusetzen, so nimmt die reine Choralkantate um 1740 ihren endgültigen großen Aufschwung: es ist Bachs Abschied an seine Zeit, die Rückwendung zu dem alten lutherischen Gedanken vom gemeindehaften Gnadenerlebnis und vom allgemeinen Priestertum, in der Gestalt des Chorals, aber mit den Ausdrucksmitteln der pietistisch-mystischen Vorstellungswelt und der persönlichen Frömmigkeit. Zwei Textarten gehen durcheinander, reiner Choraltext und teilweise Paraphrase durch Neudichtung, ohne daß hier ein tieferer Unterschied läge. Die in der Orgelmusik gewonnene Spätform der großen Choralfantasie, die den *cantus firmus* in variable Liedkomplexe der Gegenstimmen einbettet, findet fast regelmäßig Anwendung auf den ersten Satz, nun mit zunehmender Wucht und wachsender Bedeutsamkeit. Verhältnismäßig archaisch noch ist „Wär Gott nicht mit uns diese Zeit“ (Nr. 14, 1735): der *cantus firmus* ist Instrumenten zugeweiht, während der Chor und das übrige Orchester mit einheitlichen Motiven steigernd kontrapunktieren. Ganz den letzten Typus dagegen repräsentiert bereits „Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren“ (Nr. 137; wohl später als 1732, wie W. Rust richtig ausführt). Die fünf Strophen von Joachim Neanders bekanntem Lied werden nach der Art der alten Choralvariation *per omnes versus* durchgeführt, aber nun so, daß die erste als riesige Choralfantasie mit schildernden, ritornellhaften Gegenkomplexen, die letzte als Kantionalsatz mit obligaten Instrumenten, die mittleren als Soloarien, aber ebenfalls im Typus der Choralfantasie erscheinen: das anschauliche Bild wird in einer oder zwei Gegenstimmen zum *cantus firmus* symbolisch ausgeführt und festgehalten, und diese Stimmen tragen den Charakter selbständiger thematischer Sätze, in die der Choral gleichsam zufällig eingelagert scheint. Vollkommene Identität mit den letzten Orgelchorälen ist erreicht; von dieser Kantate ist ein Satz in die Schüblerschen Choräle übergegangen, ebenso wie von „Wachet auf, ruft uns die Stimme“ (Nr. 140; wohl 1742, wie Rust richtig ausführt). In der Choralfantasie, die den ersten Satz dieser Kantate bildet, liegen die symbolisch andeutenden und malenden Züge auf der Hand; sie werden in der mittleren Choralstrophe wieder analog aufgenommen, während die letzte als Kantionalsatz das Ganze zusammenfaßt. Dazwischen stehen die paraphrasierten Strophen, die hier (wie bei der dramatischen Spruchkantate) zu Gesprächen zwischen der Seele und Christus als Bräutigam ausgebildet sind. Ein sehr spätes, in seiner Art abschließendes Dokument für den letzten Formwillen Bachs auf diesem Gebiet, das lyrisch-schildernde und dramatisch-allegorische Partien vereinigt und in eine sehr konzentrierte Gesamtform zusammenschließt. Die drei Kompositionen von „Was Gott tut, das ist wohlgetan“ (Kantaten Nr. 98, 99, 100, 1732–35) belegen diese Entwicklung in drei Stadien sehr anschaulich. Ein Dokument der rein lyrischen, späten Choralkantate, eine Parallele zu der genannten Evangelienkantate „Bleib bei uns“ bildet die Kantate „Wie schön leuchtet der Morgenstern“ (Nr. 1, 1740; erste und letzte Strophe des Nicolaischen Liedes von 1599 original, die mittleren in Rezitativ und Arien paraphrasiert). Hier beschränken sich die Mittelstücke darauf, den Bildreichtum der großartigen Anfangsfantasie aufzufangen und in breiter Schilderung zu umschreiben (die zuckenden und lodernden Flammen als Bildmotiv). Als inhaltlicher und formaler Kern des Ganzen wird sehr deutlich das Mittelrezitativ empfunden, das die Umdeutung des Flammenbildes auf das göttliche Licht vornimmt. Die letzte datierbare Kantate Bachs ist Nr. 116, „Du Friedefürst, Herr Jesu Christ“ (1744, Lied von Jakob Ebert, 1601; Mittelstrophen paraphrasiert), die sehr ähnlich der vorigen angelegt ist und dem lyrischen Bilde der Fantasie als tief erschütterndes Gegenstück das so liedhaft einfache und dabei so grandiose Terzett gegenüberstellt und dies (inhaltlich wiederum eine Objektmetamorphose: die Anwendung des Bildes auf das Verhältnis der menschlichen Sündhaftigkeit zu Gottes Gnade) zum formalen und inhaltlichen Kernstück macht.



In der einzigartigen Entwicklung seines 40jährigen Kantatenschaffens hat Bach nicht nur alle Gattungen und Stilmittel rezipiert und neu verarbeitet, nicht nur alle textlichen und formalen Möglichkeiten ausgeschöpft, nicht nur die gesamte musikalische Ausdrucks- und Symbolkunst des Spätbarock auf ihre Höhe geführt: er hat, retrospektiv zusammenfassend, die Tendenzen der lutherischen Orthodoxie und Mystik, des Pietismus und Rationalismus zu musikalischer Gestalt gebracht und zuletzt noch einmal, mit den Mitteln seiner Zeit, das lutherische Ideal des gemeindehaften *de tempore*-Gottesdienstes verwirklicht. Auch die zukunftsweisenden Züge fehlen in Bachs Kantatenwerk nicht: die Neigung zur Allegoriedramatik und zur Realisierung der Handlung in der mittleren Zeit gehört dahin ebenso wie der Lyrismus der Spätzeit. Ein Tor ist aufgestoßen in eine neue Welt. Durchschritten hat es die nächste Generation, haben es die Kinder der Aufklärung, die das Haus der kirchlichen Lehre verließen und die empfindsame Naturreligion der humanitären Menschheit an die Stelle der spezifisch protestantischen Gedankenwelt setzten.

In seinen Passionen hat Bach ähnlich den Kantaten des „Weihnachtsoratoriums“ die Grenze des Kirchlichen gestreift. Nach der Auffassung der Zeit braucht das Oratorium nicht streng in den Gepflogenheiten des Kirchenstils zu bleiben (Mattheson). Seine praktische Verwendung stellt es zwischen Gottesdienst und Konzertaufführung; Bach verläßt die kirchliche Auffassung nicht: die Leidensdarstellung bleibt ihm, bei aller Kontemplation, Dramatisierung, Allegorisierung und Gemeindebeteiligung doch stets im Kern Historienlektion, und sein Stil nimmt zwar, wie in der Kantate, die Elemente der Oper bereitwillig auf, ordnet sie aber stets funktionell unter den Zusammenhang des Ganzen. So entstehen, im Gegensatz zum italienischen Oratorium, nicht opernartige Sologesangsreihen, sondern stets größere Komplexe, die meist bestehen aus dem Erzähler (Evangelisten), den handelnden biblischen Personen (solistisch und als Turbachöre), allegorisch-kontemplativen Figuren (Soli und Chöre) und der Gemeinde (Choräle). Jeder dieser Beteiligten singt seinen eigenen Stil, aus ihrem Zusammenwirken werden vielteilige Gruppen gebildet, die jeweils einen Abschnitt der Handlung darstellen. Bei der großen Ausdehnung wird die Gesamtform zum Problem: Tonalitäts- und Anordnungssymmetrien ergeben manchmal streng geschlossene Architektonik (Matthäuspasion, 1. Teil), mitunter auch nur lose Reihung von Szenenfolgen (Matthäuspasion, 2. Teil).

Die textliche Voraussetzung lag für Bach sehr ähnlich den Kantaten. Hervorgewachsen aus den alten, oft schon (wie in Buxtehudes Abendmusiken) zu langen Allegoriedramen ausgedehnten Dialogen, hatten die Oratorien um 1700 eine Textreform durchgemacht, die derjenigen Neumeisters für die Kantaten entsprach und von Hunold-Menantes in Hamburg ausging: eine vollkommen freie Durchdichtung des Evangeliums unter Ausschluß aller biblischen Texte, sogar des Evangelisten und des Chorals, war das Ergebnis. Hunolds „Blutiger und sterbender Jesus“ (1704) ist das Musterbeispiel, grobsinnlich, ebenso schwelgend in grausigen wie in süßlichen Bildern und Gedanken, „schwankend zwischen derber Realistik und wahrhaft religiöser Symbolik“ (Schering), aber volkstümlich, anschaulich und mit seiner handgreiflichen Eschatologie für die Zeit erschütternd. Den zweiten Schritt (der Neumeisters Rückwendung vom 3. Jahrgang an entspricht) hat Barthold Heinrich Brockes in Hamburg getan („Der für die Sünden der Welt gemarterte und sterbende Jesus“, 1712) mit der Wiedereinführung des Evangelisten, dem jedoch nicht der Evangelientext selbst, sondern nur dessen gedichtete Paraphrase in den Mund gelegt wurde. Im übrigen hat Brockes den Stil Hunolds nicht wesentlich verändert. Sein Text fand größten Anklang: 1712 bereits komponierte ihn R. Keiser, 1716 Telemann, im gleichen Jahr Händel, 1718 Mattheson, 1727 Stölzel usw.; aber noch um 1750 Jak. Schuback, J. Fr. Fasch, P. Steiniger, J. B. C. Freislich (Lott.). Bald wurden Kombinationen einzelner Partien aus dem Text von Brockes mit Evangelientexten und Chorälen beliebt; auf diese Weise hat Bach den Text seiner Johannespassion zusammengestellt, wobei er freilich stark redigierte.

Die Sitte, oratorische Passionsmusiken aufzuführen, war in Leipzig erst seit 1721 im Gebrauch. In zwei, durch Predigt getrennte Teile zerlegt, bildeten sie eine Art kirchliche „Abendmusik“. Kuhnau hat

das erste derartige Werk für Leipzig geschrieben, die Musik ist verschollen. Bach hat in seiner Amtszeit wahrscheinlich vier Passionsmusiken komponiert, von denen nur die nach Johannes (1723) und nach Matthäus (1729) erhalten sind. Die vielumstrittene (in Bachs Autograph erhaltene) Lucaspassion ist sicher eine Abschrift eines fremden, um 1700 entstandenen Werkes. Solcher Abschriften von Bachs Hand gibt es viele (u. a. eine Marcuspassion von R. Keiser). Bachs eigene Passion nach Marcus (Text von Picander, 1731) verwendete große Teile der Musik zur Trauerode für die Kurfürstin Eberhardine Christine (1727, Text von Gottsched). Die Komposition ist im übrigen verschollen, ebenso wie die Musik zu einer weiteren, 1725 entstandenen Passionsdichtung Picanders (nach Brockes). Ihr hat vielleicht einmal der Chor „O Mensch, bewein dein Sünde groß“ angehört, der jetzt den 1. Teil der Matthäuspassion beschließt und ursprünglich die Johannespassion in ihrer ersten Fassung eröffnet hatte.

Die zahlreichen Umformungen, die die Johannespassion im Laufe der Zeit erlebte, können hier nicht erörtert werden. Die jetzige Gestalt hat Bach ihr erst nach 1740 gegeben, die jetzigen Chöre am Anfang und Schluß stammen von 1727. Durch die Tonartenkomplexe klar gegliedert, baut sich das Werk in einer Folge von scharf zugespitzten und kontrastierenden Szenen auf. Gemäß dem sachlich nüchternen Johannesbericht, der die stille Größe des Gottessohnes in harten Zusammenstoß mit der Sinnlosigkeit einer tobenden Menschenmasse stellt, überwiegt die tragische Realistik des Geschehens die Betrachtung. Grell prallen die Tonartengegensätze, die Rezitative aufeinander; sehr ausgedehnt und in ihrem schonungslosen Naturalismus an die grausame Derbheit und die Volkstypologie alter deutscher Maler erinnernd, beherrschen die Turbache die Gesamtheit der Passion. Ihnen gegenüber treten die kontemplativen Teile in die Funktion der Hintergrundbildung. Den Chorälen kommt vornehmlich gliedernde und szenenschließende Wirkung zu. Betrachtende Chöre (außer Einleitungs- und Schlußchor) fehlen ganz; ein einziger Chor nur gehört nicht der handelnden Turba, sondern einem allegorischen Dialog an.

Demgegenüber ist die Matthäuspassion (s. Tafel IX) reich an Chorstücken, die entweder („O Schmerz“, „Ich will bei meinem Jesu wachen“, „Ach, nun ist mein Jesus hin“, „Nun ist der Herr zur Ruh gebracht“ usw.) rein lyrischen oder („So ist mein Jesus“, „Sind Blitze, sind Donner“) illustrierenden, jedenfalls kontemplativen Charakter tragen. Das Moment der frommen Versenkung steht durchweg im Vordergrund. Die ganze Passion trägt — entsprechend dem Wesen des Matthäusevangeliums — weichen, epischen Charakter. Die Turbae sind weniger ausgedehnt, zwar von einem gewissen Realismus, aber längst nicht so überspitzt wie manche aus der Johannespassion. Symbolik überwiegt die Dramatik. Der Aufbau des Ganzen ist keine bloße Szenenfolge, sondern von tiefsinnigem Beziehungsreichtum. Immerhin ist auch hier durch Rezitative und Turbae das dramatische Moment noch reichlich vertreten; von hier aus gesehen, erscheint die Dramatik des „Weihnachtsoratoriums“, die, von der Seite der Kantate aus betrachtet, einen Höhepunkt bedeutete, noch sehr gemäßigt. Die Neigung zur lyrischen Schilderung beginnt schon hier hervorzutreten; Stücke wie das stimmungshafte Arioso „Am Abend, da es kühle war“ weisen bereits auf die Naturbildmotive später Kantaten voraus. Die Thematik der Arien und Chöre knüpft, wie es die Zeit verlangt, sonst meist in rationaler Nachahmung an eine Textvorstellung an; die Form bildet sich dann von da aus ganz absolut, nach rein musikalischer Gesetzmäßigkeit. Aus solchen Formen und ihren Beziehungen zueinander durch tonale, thematische oder bildmotivische Anknüpfung wird die große Architektonik gebildet, in die — anders als bei der Johannespassion — die Szenen der Handlung mit ihren Rezitativen, Turbae und abschließenden Gemeindechorälen nur eingebettet erscheinen: die Grundtextur bildet die Betrachtung, die Leidensgeschichte ist ihr eingewoben, während die Johannespassion zur Grundlage das Drama selbst hat, dem kontemplative Partien als Folie dienen.

Bachs Gesamtwerk für die Kirche konnte hier nur mit wenigen Strichen umrissen werden. Seine spezifisch liturgischen Kompositionen treten (wie die Missae breves, die einzelnen Sanctus, von denen nur eins gesichert ist) an Bedeutung zurück, oder sie gehören (wie die h-Moll-Messe) nicht dem Bezirk der protestantischen Kirchenmusik an. Mit dem glanzvollen D-Dur-Magnifikat (spätere Fassung eines ursprünglich in Es-Dur stehenden, mit Liederlagen versehenen) zeigte sich Bach zur Weihnachtsvesper 1723 in der Leipziger Thomaskirche erstmalig nicht nur als Kantaten- und Orgelkomponist, sondern als Vertreter der lateinischen, konzertanten Kirchenmusik, wie sie sich aus dem alten geistlichen Konzert, besonders auf katholischem Gebiet, inzwischen weitergebildet hatte. Der Ton ist ungemein festlich, hell und heiter; dennoch bricht eine gedankentiefe Auffassung des Evangeliumstextes in kontrastierenden Sätzen („Quia respexit . . . omnes generationes“) durch, die auch hier eine grandiose Antithese (die Last der Erbsünde über die Geschlechterfolge der Menschheit hinweg gegen die Verheißung der Erlösung durch die jungfräuliche Mutter und ihren Sohn) als Hintergrund ahnen läßt (s. Tafel IX). Daß Bach solche Werke schrieb, ist nicht weiter er-

staunlich; alle Meister der Zeit, Kuhnau, Buxtehude, Pachelbel, Krieger u. a. haben lateinische Messen, Magnifikats usw. komponiert, alle, wie Bach, in verhältnismäßig geringer Menge, da der Bedarf an lateinischen Kirchenmusiken nur noch an wenigen Orten und nur zu den ganz hohen Festen gegeben war. Die alte Liturgie war längst verfallen, der Predigtgottesdienst hatte sie bis auf geringe Reste (im wesentlichen die heute noch bestehenden) verdrängt.

Mit Seb. Bach schließt derjenige Entwicklungszug der protestantischen Kirchenmusik ab, der mit dem Zeitalter der Gegenreformation und des Frühbarock seinen Anfang genommen hatte. Und da die Musik jenes Zeitalters teils eine Fortsetzung, teils eine Reaktion auf die Musik der Reformationszeit bedeutete, also kausal von dieser bedingt war, bildet der Name Bach das Ende einer über 200jährigen Geschichte. Die Kirchenmusik, bis dahin durch ihre Aktualität, ihre Volksverbundenheit und ihren liturgischen Charakter, wenn auch in ständig abnehmendem Maße, so doch noch immer ein primäres und notwendiges Ergebnis der gesamten Lebens- und Geistesgrundlagen dieser Jahrhunderte, wird einer neuen Weltanschauung und Gesellschaftsordnung zum sekundären, entbehrlichen, bestenfalls schmückenden Gegenstand. Die Voraussetzungen, die seit der Reformation die Kirche zum Mittelpunkt des gesamten geistigen Lebens gemacht hatten, waren mit denen der Kirchenmusik identisch gewesen. Diese Einheit ist erst durch die Aufklärung zerstört worden. Mit der Säkularisierung des geistigen Lebens und der Religion ergab sich eine Säkularisierung der Musik, mit der zunehmenden Vorherrschaft der Persönlichkeit als des seelischen Einzelfalles eine Entfremdung vom Gemeinde- und Volksgedanken, eine psychologistische Sublimierung der Musik, die in der Wiener Klassik ihre geschichtliche Vollendung erlebte. Die Kirche entfremdete sich der geistigen Entwicklung, der säkulare Geist emanzipierte sich von der Kirche: was von der Musik bei der Kirche verblieb, nahm entweder humanitär-weltreligiösen Charakter an, oder es wurde Epigonentum, oder es ergab sich dem Historismus.

LITERATUR.

Geschichte, Kirchengeschichte usw.: Karl Müller, Kirchengeschichte II, 2, 1919. — Karl Holl, Die Bedeutung der großen Kriege für das rel. und kirchl. Leben. Tübingen 1917. — Karl Brandi, Deutsche Reformation und Gegenreformation, 2 Bde., 1927. — C. W. Hering, Gesch. der kirchl. Unionsversuche usw., 2 Bde., 1836—38. — Hans Leube, Calvinismus und Luthertum, Bd. 1, 1928. — Ders., Die Reformideen in der deutschen luth. Kirche zur Zeit der Orthodoxie, 1924. — Friedr. v. Bezold, Staat und Gesellschaft des Reform.-Zeitalters, Kultur der Gegenwart II, 5, 1, 1908. — Eberhard Gothein, Staat und Gesellschaft im Zeitalter der Gegenreformation; ebenda. — A. Ritschl, Gesch. d. Pietismus, 3 Bde., 1884—86. — Ernst Troeltsch, Leibniz und die Anfänge des Pietismus. — H. R. Günther, Psychologie d. deutschen Pietismus, D. Vj. f. Literaturwiss. u. Geistesgeschichte, IV, 1926. — A. Tholuck, Das kirchl. Leben des 17. Jhs., 1861/62. — Pfähler, Das Problem Jak. Böhme, Theol. Arbeiten d. rhein.-wiss. Predigervereins, N. F. 17, 1917. — B. Becker, D. christliche Volksunterweisung als Bindeglied zwischen der Reformation und dem Pietismus, 1891. — P. Althaus, Zur Charakteristik der evang. Gebetsliteratur, Reformationsprogramm, Leipzig, 1914. — Bruno Altenburg, Die Mystik im luther. Pietismus, Jb. für brandenb. Kirchengeschichte XXVI, 1931f.

Musikgeschichte: Die Schriften von Winterfeld, Wackernagel, Liliencron, Zahn, Kümmerle, Schering, Moser, Nelle, v. d. Heydt, Stahl, Westphal wie S. 68. — B. Widmann, Die Komp. d. Psalmen von Statius Olthoff, Vjschr. f. Musikwiss. V, 1889 (dazu Seiffert und Schwartz, ebenda VI u. X). — H. Abert, Gesammelte Schriften (hrsg. v. F. Blume), 1929. — K. v. Winterfeld, Zur Gesch. heiliger Tonkunst, 1850. — H. J. Moser, Die mehrstimmige Vertonung des Evangeliums, Bd. 1, 1931. — W. Gurlitt, M. Praetorius, 1915. — F. Blume, Das monod. Prinzip in der prot. Kirchenmusik, 1925. — H. Birtner, Ein Beitrag z. Gesch. d. prot. Kirchenmusik im 16. Jh. (Burck), ZfMw. X, 1927/28. — A. Sandberger, Lasso und die geistigen Strömungen s. Zeit, Schr. d. Bayr. Akad. d. Wiss., 1926. — Ders., Zu Lassos Komp. mit deutschem Text, Ges. Aufs. I. — Bernh. Engelke, Musikgesch. v. Magdeburg, in den Geschichtsblättern f. Stadt u. Land Magdeburg, Jg. 48—50, 1913—15. — Rud. Wustmann, Musikgeschichte Leipzigs, I, 1909. — A. Schering, Musikgesch. Leipzigs, II, 1926. — F. Blume, Einleitung zu:

Geistl. Musik am Hofe d. Landgr. Moritz v. Kassel, 1931. — Otto zur Nedden, Zur Frühgesch. d. prot. Kirchenmusik in Württemberg, ZfMw. XIII, 1930/31. — H. Kretzschmar, Gesch. des neueren deutschen Liedes, I, 1912. — F. Dietrich, Gesch. des deutschen Orgelchorals im 17. Jh., 1932. — Ders., Bachs Orgelchoral u. seine geschichtl. Wurzeln, Bach-Jb. 1929. — W. Gurliitt, Die Wandlungen des Klangideals der Orgel usw., Freiburger Orgeltagungsbericht, 1926. — Chr. Mahrenholz, Der gegenwärtige Stand d. Orgelfrage im Lichte d. Orgelgeschichte. Freiburger Orgeltagungsbericht, 1927/28. — F. Blume, Die Orgelbegleitung im 17. Jh., ebenda. — Ch. S. Terry, Bachs Cantata Texts, London, 1926.

Über Historie und Passion: Schriften von H. J. Moser s. oben und S. 68. — Ders., Aus d. Frühzeit d. deutschen Generalbaßpassion, Jb. Peters, 1920. — H. Kretzschmar, Führer d. deutschen Konzertsaal, II, 1. — P. Wagner, Einf. i. d. gregor. Melodien, III, 249ff., 1921. — R. Haas, Zu Walthers Choralpassion, Arch. f. Musikwiss., IV, 1922. — R. Gerber, Das Passionsrezitativ bei Schütz usw., 1929. — Ders., Die deutsche Passion von Luther bis Bach, Luther-Jb., 1931. — Otto Kade, Die ältere Passionskomp. bis 1631, 1893. — W. Lott, Z. Gesch. d. Passionskomp. 1650—1800, Arch. f. Musikwiss., III, 1921. — Ders., Z. Gesch. d. Passionskomp. auf Danziger Boden, ebenda VII, 1925. — P. Epstein, Z. Gesch. d. deutschen Choralpassion, Jb. Peters, 1929. — Ders., Ein unbekanntes Passionsorator. von Christian Flor, Bach-Jb., 1930.

A. Schering, Gech. d. Oratoriums, 1911.

Über Kirchenlied, Gesangbuch usw.: Schriften von Wackernagel, Winterfeld, Zahn, Nelle, Westphal usw. wie oben. — A. Fischer und W. Tümpel, Das deutsche Kirchenlied d. 17. Jhs., 6 Bde., 1904—1916. — E. E. Koch, Gesch. d. Kirchenliedes usw., 4 Bde., 3. Aufl., 1860—1868. — O. Wetzstein, Das deutsche Kirchenlied im 16. bis 18. Jh., 1888. — Franz Dibelius, Z. Gesch. d. luth. Gesangbücher Sachsens, Beiträge zur sächs. Kirchengesch., I, 1882. — Friedr. Zelle, Das erste evang. Choralbuch (Osiander), 1903. — H. J. Moser, S. Bachs Stellung zur Choralrhythmik der Lutherzeit, Bach-Jb., 1917. — Gust. Weber, U. Zwinglis Lieder, Zürich, 1884. — Wilh. Krabbe, J. Rist, 1910. — Ders., Die Lieder Georg Nieses, Arch. f. Musikwiss., IV, 1922. — Günther Müller, Gesch. d. deutschen Liedes, 1925. — Ders., Deutsche Dichtung v. d. Renaissance bis zum Ausgang des Barock Potsdam, 1927.

Über Paul Gerhardt und Joh. Crüger: P. Kawerau (Schriften des Vereins f. Reformationsgesch., 1907). — P. Werner (Religionsgesch. Volksbücher, IV, 2, 1907). — Herm. Petrich, P. Gerhardt, 3. Aufl., 1914. — W. Nelle, P. Gerhardts Lieder, 1907. — E. Aellen, Quellen u. Stil d. Lieder P. Gerhardts, 1912. — Langbecker, J. Crügers Chormelodien, 1835. — E. Fischer-Krückeberg in Jb. f. Brandenburg. Kirchengeschichte 1930 und 1931, in ZfMw. XIV, 1931/32, und in Monatsschr. f. Gottesdienst u. kirchl. Kunst, 1929.

Über einzelne Musiker: Auf biograph.-monograph. Literatur muß hier der großen Fülle halber verzichtet werden. Sie ist aus Nachschlagewerken leicht zu ermitteln. Lediglich auf einige seit der 11. Auflage von Riemanns Musiklexikon (1929) neu erschienene Schriften sei hingewiesen: Heinr. Grössel, Georg Otto, Diss. Leipzig, 1930. — W. Flechsig, Thomas Manin, Diss. Göttingen, 1932. — G. Kraft, J. Steuerlein, in ZfMw. XIII, 1930/31. — O. Riemer, E. Bodenschatz, 1929. — F. Blume, M. Praetorius, 1929. — P. Zimmermann, Zur Biogr. d. M. Praetorius, 1931. — Ders. im „Drachentöter“, 1929. — H. J. Moser, Schütz u. d. Kirchenlied, Jb. d. Staatl. Akad. f. Kirchen- u. Schulmusik, III, 1930. — F. Blume, H. Schütz in d. geistigen Strömungen sr. Zeit, Musik u. Kirche, II, 1930. — Schütz, Ges. Briefe u. Schriften (E. H. Müller), 1931. — M. Schreiber, L. Lechner, Diss. München, 1932. — W. Maxton, Eine vollständige Abendmusik Buxtehudes, ZfMw. X, 1927/28. — Literaturverzeichnis über Bach in Ch. S. Terry, J. S. Bach, 1929; Bach-Spezialliteratur in den Bach-Jahrbüchern (seit 1904).

Neuausgaben von Musikwerken: Gesamtausgaben der Werke von M. Praetorius (F. Blume), J. H. Schein (Prüfer), S. Scheidt (Harms-Jahnn), Georg Böhm (Wolgast), Bach (Bach-Ges.). — Goudimel u. Le Jeune: Expert, Maitres musiciens. — Osiander: Zelle, Das erste evang. Choralbuch, 1903. Zahlreiche Kantionalsätze in Schöberlein-Riegel, Schatz d. lit. Chor- u. Gemeindegesangs, 3 Bde., 2. Aufl. 1928/29; Tucher, Schatz des evang. Kirchengesangs, 2 Bde., 1848; Winterfeld, Evang. Kirchengesang, Beilagen. — Hassler, „Kirchengesänge simpliciter“ und „Psalmen fugweis“ (R. v. Saalfeld), 1927; Motetten DDT. 2 und 24/25. — Joachim a Burck, Lieder, Oden, Passionen, Publ. d. Gesch. f. Musikforschg., Bd. 22. — J. Eccard, Geistl. Lieder auf d. Choral (Baussnern), 1928; Lieder in Publ. d. Ges. f. Musikforschg., Bd. 25; Preuß. Festlieder (Teschner), 1858; Messensätze in Wüllners Chorübung, II, 1893. — L. Lechner, Lieder von 1582 (E. F. Schmid), 1926; Hoheliedmotetten (Aeln u. Lipphardt), 1928; Deutsche Sprüche (dieselben), 1929; Johannespassion (dieselben), 1926. — G. Otto, V. Geuck, Moritz v. Hessen, Geistl. Musik am Hofe des Landgr. Moritz (F. Blume), 1931. — Martin Zeuner, 82 Psalmen, Publ. d. Ges. f. Musikforschg., Bd. 28. — L. Schröter, Weihnachtslieder (Engelke), 1914; Tedeum

in Ambros, Musikgesch., Bd. V (Kade); Hymnen u. Lieder in Jöde, Chorbuch, 1 u. 5. — C. Freundt, Weihnachtslieder (G. Göhler). — Gregor Lange, Motetten, Publ. d. Ges. f. Musikforschg., Bd. 29. — Gumpelzhaimer, DTB. X, 2. — Hieron. Praetorius, Ausgewählte Werke (Leichtentritt) DDT. 23. — David Köler, Ps. 3 (G. Göhler), 1900. — Ph. Dulichius, Centuriae (Schwartz), DDT. 31 u. 41. — G. Dressler, Motetten, Publ. d. Ges. f. Musikforschg., Bd. 24. — Joh. Walther, Matthäuspassion, u. Scandellus, Johannespassion, in Kade, Die ältere Passionskomp., 1893. — Th. Mancinus, 2 Passionen, in Schöberlein-Riegel (s. oben), eine davon auch als „Celler Passion“ (F. Schmidt), 1929. — M. Praetorius, Der 116. Psalm (Holle), 1931. — B. Gesius, Johannespassion, in Schöberlein-Riegel (s. oben). — Christoph Schultze, Lukaspassion (Epstein), 1930. — J. H. Schein, Israelsbrünnlein (Adrio), Chorwerk 12, 1931. — Sebastiani u. Theile, Passionen, DDT. 17. — Weckmann u. Bernhard, Ausgew. Werke, DDT. 6. — F. Tunder, Ausgew. Werke, DDT. 5. — Joh. Staden, Ausgew. Werke, DTB. VII, 1 und VIII, 1. — Er. Kindermann, Ausgew. Werke, DTB. XIII u. XXI–XXIV. — Hainlein, Schwemmer, Wecker, Pachelbel, Krieger, Ausgew. Werke, DTB. VI, 1. — Hammerschmidt, Versch. Werke in DDT. 40 und DTÖ. VIII, 1. — Messen von Theile u. Bernhard (Gerber), Chorwerk 16, 1932. — Knüpfer, Schelle, Kuhnau, Kantaten, DDT. 58/59 (Schering). — Chr. Graupner, Kantaten, DDT. 51/52 (Noack). — J. Rosenmüller, Begräbnislieder (Hamel), 1930; 138. Psalm (ders.), 1930; Lamentationes Jeremiae (ders.), 1929. — Const. Chr. Dede-kind, Geistliche Konzerte (Rodemann), 1929. — Joh. Schop, Geistliches Konzert (Strube), 1930. — Fr. W. Zachow, Ausgew. Werke, DDT. 21/22 (Seiffert). — Joh. Phil. Krieger, Kantaten, DDT. 53/54 (Seiffert). — Elmenhorst-Franck u. a., Geistliche Lieder, DDT. 45 (Kromolicki u. Krabbe).

Orgelmusik: K. Straube: „Alte Meister“ und „Choralvorspiele alter Meister“, 4 Hefte, 1904, 1907, 1929. — M. Praetorius, Sämtl. Orgelwerke (Matthäi), 1930. — S. Scheidt, Tabulatura nova, DDT. 1 (Seiffert). — A. G. Ritter, Gesch. d. Orgelspiels, II, 1884. — K. Matthäi, Ausgew. Orgelstücke des 17. Jhs., 1926. — V. Lübeck, Sämtliche Orgelwerke (Harms), 1921. — F. Dietrich, Elf Orgelchoräle d. 17. Jhs., 1932. — G. Böhm, Sämtl. Orgelwerke (Wolgast), 1927. — D. Buxtehude, Sämtl. Orgelwerke (Spitta — Seiffert), 2. Aufl., 1904. — Joh. Christoph Bach, 44 Choräle zum Präludieren (M. Fischer), 1929. — J. Pachelbel, Orgelw., DTB. II, 1 und IV, 1; DTÖ. VIII, 2. — J. G. Walther, Orgelw., DDT. 26/27 (Seiffert). — Fr. Zachow, Orgelw. DDT. 21/22 (Seiffert).

III.

DIE EVANGELISCHE KIRCHENMUSIK IM ZEITALTER DES KIRCHLICHEN INDIFFERENTISMUS.

Um das Jahr 1740 war der Kampf der Kirche mit den weltlichen Tendenzen und Mächten entschieden. Ihre uralte Vormachtstellung im Leben der Menschen und der Völker war gebrochen. Für den Protestantismus war es das Ende eines Kampfes, der im Grunde seit der Reformation tobte, eines Kampfes zwischen dem Kollektivismus des Gemeindegedankens und dem Individualismus der persönlichen Verantwortung, zwischen dem Traditionalismus der kirchlichen Dogmatik und dem Skeptizismus des wissenschaftlichen Denkens. Im Wesen der Reformation selbst hatte die Abkehr von der autoritären Überlieferung der mittelalterlichen Kirche gelegen. Melanchthon und der Kreis der protestantischen Humanisten schon hatten den Grund zu einer rationalen Behandlung kirchlicher Lehren gelegt. Der wissenschaftliche Skeptizismus des 17. Jahrhunderts hatte ebenso wie der individualistische Mystizismus dieses Zeitalters die Ausbildung einer kirchlichen Abwehr in Gestalt der lutherischen Orthodoxie zur Folge gehabt. Die neue individualistische Welle, die sich im Pietismus erhob, hat auf die persönliche Religiosität vieler Einzelner und ganzer Landschaften noch lange nachgewirkt. Aber entstanden aus dem Meer lutherischen Gedankengutes, wie sie war, sank sie dorthin zurück und verschmolz wieder mit der lutherischen Orthodoxie. Alle Vertiefung der Frömmigkeit und aller Konservativismus in kirchlichen Lehren und Formen vermochten dem neuen Geist des säkularen Denkens, der in der Aufklärung zutage getreten war, keinen wirksamen Wider-

stand mehr entgegensetzen. Das religiöse Gefühl flüchtete sich in die Naturbetrachtung und die pantheistische „Naturreligion“, oder es fand in einer philanthropisch-humanitären Weltanschauung sein Genügen. Mit der beherrschenden Stellung der Kirche im geistigen wie im praktischen Leben und damit zugleich mit der Existenz einer vollgültigen, an erster Stelle des Schaffens stehenden Kirchenmusik hatte es jedenfalls ein Ende.

Um das Jahr 1740 verläßt Bach die Bahn der allgemeinen Entwicklung und sucht in seinen Choral-kantaten die einsamen Wege einer idealen Verwirklichung des alten lutherischen Gemeinschaftsgedankens. Eben um die gleiche Zeit verläßt Händel das Feld seiner glanzvollen Erfolge, die Oper, um sich mit seinen Oratorien der „geistlichen“ Sphäre zuzuwenden. Aber was er erstrebt, ist nicht die musikalische Erfüllung kirchlicher Anschauungen und Forderungen, sondern die dramatische Realisierung der biblischen Personenwelt im Sinne einer vagen Humanitätsreligion und nationaler Ambitionen. Händels Oratorien haben mit Protestantismus nichts zu tun: sie sind Verkündigungen ethischer Menschheitsideale, die jenseits von Konfession und Kirche stehen, analog den Bestrebungen Glucks, und nur durch ihre Stoffe der Bibel (wie die Opernstoffe Glucks der antiken Mythologie) verpflichtet. Selbst sein Messias ist ein Erlöser der Menschheit mehr aus Dunkelheit und Qual zu Licht und Freiheit denn aus der Erbsünde zur Gnade, mehr Heros als Märtyrer. In Händel zu allererst ist das neue religiöse, unkirchliche Ideal verwirklicht.

Telemann geht von derselben Zeit an ähnliche Wege. Für ihn scheint schon früh, zu der Zeit als Bach seine ersten Kantaten aus einer leidenschaftlich spannungsvollen Problematik heraus gestaltete, die Kirchenmusik ein mehr oder weniger lästiges Amtsgeschäft gewesen zu sein, das mit einer gewissen Routine hinlänglich bestellt werden konnte. Der genialische Meister, dessen Spätwerk demjenigen Händels und Glucks zur Seite gestellt zu werden verdient, erhebt sich in den frühen Motetten und Kantaten (z. B. einer vollständigen Komposition des 3. Neumeister-Jahrganges) nicht über den Durchschnitt des üblichen Schemas. Seine zahllosen geistlichen Werke (angeblich 12 Jahrgänge Kantaten, 44 Passionen, 33 Oratorien usw.) sind nur zum geringsten Teil erschlossen. Einiges, wie die Johannespassion von 1741, ist bedeutend, wenn auch mehr in der Richtung dramatischer Wirkung einzelner Arien als in der Tiefe kontemplativer Versenkung oder einer größeren Einheitsbildung. Telemann, einer der ersten Komponisten der Brockespassion, Autor von 5 (verschollenen) „Davidischen Oratorien“ (1718) und zahlreichen reinen Allegoriedialogen, vollzieht aber schon 1729 (im Jahre der Bachschen Matthäuspassion) eine entschiedene Schwenkung zum empfindsamen lyrischen Passionsoratorium („Seliges Erwägen“), folgt um die Mitte des Jahrhunderts der idyllisch-bürgerlichen Richtung K. W. Ramlers, indem er dessen drei berühmte Oratorientexte komponiert („Tod Jesu“, „Auferstehung und Himmelfahrt“, „Die Hirten bei der Krippe“), begeistert sich noch als Alternder an Klopstocks mystischem Pathos und setzt ganze Teile des „Messias“ in Musik, um endlich die Höhe seiner Oratorienkomposition in einem an Klopstocks Sprache und Gefühlswelt orientierten Werk von Alers („Tag des Gerichts“, 1761) zu erreichen. Telemanns Wesen wurzelt schon nicht mehr in der lutherischen Kantoren-Überlieferung, sondern strebt zum musikalischen Drama und zu einer Art empfindsamer Erlebnislyrik, so die Brücke zweier musikalischer Zeitalter bildend, aus der Kirche aber hinausweisend.

Christoph Graupner, von dessen 1300 Kantaten nur ein sehr kleiner Teil zugänglich gemacht ist, scheint Telemann nahezustehen. In seinen frühen Kompositionen Zachow, Kuhnau und den Frühwerken Bachs benachbart, wendet auch er sich später jener Art musikalischer Erlebnislyrik zu, wie sie um die Mitte des Jahrhunderts bei der jüngeren Generation allgemein wurde. Sein Darmstädter Kantional von 1748 weist schon auf den Weg der späteren Gesangbücher.

Am nächsten Telemann verwandt ist Joh. Mattheson, dessen bekannte schriftstellerische Tätigkeit bisher die kompositorische völlig verdunkelt. Daß sie nicht unterschätzt werden darf, erkannte schon J. Brahms, der sich aus Matthesons frühestem Oratorium, der „Heilsamen Geburt“ (1715 oder früher) Teile kopierte. Stofflich liegen Matthesons Oratorien ganz im Gebiet des protestantischen Gebrauchs; sie allegorisieren aber (wie es im Wesen der Hamburger Dichtung lag), die Texte in einem Maße, das ihnen den Platz nur noch in der kirchlichen oder außerkirchlichen Konzertaufführung anweist; Mattheson, Scheibe und andere sprechen sich selbst in diesem Sinne aus („Der reformierende Johannes“, 1717; „Das irrende und wieder zurechtgebrachte Sündenschaf“; „Der verlangte und erlangte Heiland“ usw.; im ganzen 29).

Lösten sich so schon bei den Generationsgenossen Seb. Bachs die Umrißlinien eines bestimmt gearteten Ideals protestantischer Kirchenmusik auf, so geschah dies in der jüngeren Schicht von Musikern, deren Tätigkeit die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts erfüllt, vollends. Zwischen die Kunstformen des Oratoriums und der Kantate, die noch zur Zeit Händels, Keisers und der Händelschen Kompositionen

nach Postel und Brockes so nahe beieinander gelegen hatten, schob sich eine Kluft: die Kantate verfiel in den Händen von Musikern, die keine spezifische Aufgabe (bestenfalls eine Art verkleinertes dramatisches Oratorium) mehr in ihr sahen, während das Oratorium gänzlich in die Konzertaufführung übersiedelte. Das Lieblingsoratorium des späteren 18. und noch für lange Zeit des 19. Jahrhunderts, K. H. Grauns „Tod Jesu“ (Ramler, 1755) erlebte seine Uraufführung im Theater. Sein ganzer Zuschnitt ist auf Rührung und fröhmende Zurschaustellung des lyrischen Erlebnisses gerichtet, und die eingestreuten Choräle sind theatralische Kulissen.

Ramlers bereits genannte drei Texte beherrschen die Oratorienkomposition der Zeit, sei es direkt, sei es über Nachahmungen hinweg. Den „Tod Jesu“ komponierte unter anderen 1787 Ph. E. Bach, schon unter Einwirkung von Händels „Messias“ (Schering), „Auferstehung und Himmelfahrt“ 1760 Telemann, dann Agricola, Scheibe, Ph. E. Bach, J. G. Krebs und noch 1807 K. F. Zelter, die „Hirten bei der Krippe“ Telemann, Agricola, Hartmann Graf, D. G. Türk, J. F. Reichardt, der Bach-Biograph Forkel, Rellstab u. v. a. Kleine Dichter wie Buschmann, Alers, Tode, Niemeyer (dieser mit den guten Texten zu J. H. Rolles Oratorien; Schering) schlossen sich an Ramler an. Aber auch die Großen der Zeit blieben nicht ohne Einfluß: Teile aus Klopstocks „Messias“ komponierten Telemann, Neukomm, Mühlhuth, Reichardt; Fr. W. Zachariä schrieb einen Oratorientext, „Die Pilgrime auf Golgatha“, der häufig (unter anderen von Albrechtsberger und G. A. Schneider) in Musik gesetzt wurde; endlich dichtete Herder drei Texte („Kindheit Jesu“, „Auferweckung des Lazarus“, „Der Fremdling auf Golgatha“), die unter anderen Christoph Friedrich Bach (4. Sohn Sebastians) 1773–76 komponiert hat. Kantaten nach Herder schrieb u. a. J. G. Mützel. Zahllose Oratorienwerke entstanden in dieser Zeit, darunter viele an sich künstlerisch hochstehende Leistungen (wie unter anderen die „Israeliten in der Wüste“ von Ph. E. Bach, Text von Schiebeler, 1775, die „Freude der Hirten“ von G. A. Homilius, 1777, oder „Maria und Johannes“ von dem Liedmeister J. A. P. Schulz, 1789), die aber völlig außerhalb des protestantischen Kirchen-tums stehen. Die ganze Gruppe dieser Oratorienmeister, der unter anderen die absterbenden Lübecker Abend-musiken“ (J. P. und A. K. Kunzen, J. W. v. KönigsLöw, bis 1810) und das Berliner Oratorium (Kirn-berger, Kühnau u. a.) angehören, leitet unmittelbar in das romantische Oratorium des 19. Jahrhunderts über und rückt in zunehmendem Maße auch weltliche Stoffe auf (Schering, *Gesch. d. Oratoriums*, 1911).

Die Entwicklungslinie des Oratoriums und neben ihr die des Liedes sind es, die, an sich kräftig, lebens-voll und künstlerisch vollwertig, dennoch aus der Kirche hinausführen und die Wendung zu einer philan-thropischen, humanitär-religiösen Gefühlswelt hin vollziehen. War sie im Oratorium mit veranlaßt durch die Einwirkung Klopstocks und anderer Dichter, so geschah das Gleiche im Liede durch die zentrale Persön-lichkeit Gellerts, dessen „Geistliche Oden und Lieder“ (1757) unzählige Male komponiert worden sind (Ph. E. Bach, Quantz, Kühnau, Doles, J. A. Hiller, Schicht u. v. a. bis hin zu Haydn und Beethoven; Haydn, den die Zeit gern mit Gellert verglich, schrieb zwei Motetten nach Gellert-Texten). Gellerts Lieder zeigen symptomatisch die Überleitung der protestantischen Gedanken und Bilder in das Feld des Allgemein-Religiösen, des Moralischen und Pädagogischen; pietistisch in der Wurzel, rationalistisch im Kern, empfindsam in der Schale stellen sie den Prototyp des Zeitgeschmacks dar. Sonderbarerweise hat Gellerts Dichtung, die übrigens auch weit in den Katholizismus hinübergewirkt hat, zu einer Art „Gesangbuch-revolution“ (Nelle) geführt; obwohl dem Wesen nach nicht eigentlich kirchlich, sind doch viele dieser Lieder bis an die Gegenwart heran stehendes Gut der Gesangbücher geworden. Von der anderen Seite wurde diese Revolution verursacht durch Klopstock, der als einer der ersten die Mängel des Gottesdienstes und Ge-meindegesanges erkannte und literarisch behandelte und der sich auch auf dem Gebiet des Liedes versucht hat (39 Lieder 1758, 30 Lieder 1768). Schon Lessing tadelte ihre allzu gefühlshafte Haltung, die den ge-danklichen Kern nicht erkennen lasse; Verbreitung haben sie nicht erlangt. Mit seinen 31 Umdichtungen älterer Lieder hat Klopstock ungewollt den Anstoß zu einer Bearbeitung des gesamten protestantischen Liederbestandes gegeben; er fühlte den Abstand zwischen dem Traditionalismus der Texte und der Ver-ständnislosigkeit seiner Zeit ihnen gegenüber und glaubte, so die Brücke schlagen zu können. Die Folge war eine restlose Aufopferung der alten lutherischen Kernlieder an den Zeitgeschmack (Simuel Diterich, 1765 und 1780; Gesangbuch von Reche-Mühlheim, das unter 606 Liedern keins von Luther oder P. Ger-hardt enthält; Nassauisches Gesangbuch, 1768; Zollikofers reformiertes Gesangbuch, 1766 und „hunderte anderer“; Nelle), ein aufklärerischer Vandalismus, dem unter anderen Herder und Goethe entgegen-traten. Unter der Neudichtung dieser Zeit ragen der Ästhetiker Christian Schubart, K. F. Harthmann, S. G. Bürde und vor allen Matthias Claudius hervor, zu dessen Kinderlied „Der Mond ist aufgegangen“ J. P. A. Schulz die alte Weise „Nun ruhen alle Wälder“ verwendete. Das Eigenartige dieser Liedentwick-

lung liegt darin, daß diese an sich lebendige, künstlerisch wertvolle und im unmittelbaren Zusammenhang mit der großen Dichtung der Zeit entstandene Produktion doch gewissermaßen nur durch ein Mißverständnis fruchtbar wurde: von orthodoxem wie von pietistischem Standpunkte aus hätte diese gesamte, auf dem einmaligen seelischen Erlebnis beruhende Literatur nie in der Kirche zugelassen werden dürfen. Es beweist die völlige Auflösung aller spezifisch protestantischen Begriffe und Anschauungen, daß dies dennoch und sogar in geradezu revolutionärer Form geschah. (In anderer Form wird der gleiche Auflösungszustand belegt durch die Tatsache, daß spezifisch katholische Kirchenmusiken und Oratorien von Pergolesi, Lotti, Hasse, Durante, Haydn u. v. a. in protestantischen Kirchen, ja in Gottesdiensten aufgeführt und für diese Zwecke zum Teil von J. A. Hiller bearbeitet wurden.)

Die Liederbücher, die den alten Bestand aufrecht erhielten (Hannoversches, Altmärkisches Gesangbuch), waren in der Minderzahl und mußten sich Anhänge modischer Lieder gefallen lassen. Dieser ganze Literaturzweig erhielt aber noch eine besondere – wiewohl wiederum außerkirchliche – Bedeutung, indem er eine neue Art sog. „geistlicher Lieder“ inaugurierte, die dann besonders durch die erwachenden Volksliedinteressen Herders und der Romantik gefördert wurde und im 19. Jahrhundert eine große Verbreitung erfuhr. Ihre beiden größten musikalischen Wegbereiter sind Ph. E. Bach (außer den gesamten Gellertliedern: 42 Lieder von J. Andreas Cramer, 1774; 60 Lieder von Chr. Chr. Sturm, 1780/81; dazu 14 Lieder zum Hamburgischen Gesangbuch, 1787) und J. A. Hiller (22 „Choralmelodien zu denjenigen Oden von Gellert, die nicht nach bekannten Kirchenmelodien gesungen werden können“, 1761; 25 neue Choralmelodien desgleichen, 1792; 50 geistliche Kinderlieder, 1774; „Geistliche Lieder einer vornehmen kurländischen Dame“, 1780).

Es war das Schicksal der evangelischen Kirchenmusik nach Seb. Bach, daß Aktualität, Volksverbundenheit und liturgische Verpflichtung nicht mehr zusammenfielen. Aktuell blieb das Oratorium, aber es war weder kirchlich noch volkstümlich. Neue Volksverbundenheit suchte das Lied mit seinem Bemühen, an das alte Volkslied anzuknüpfen, aber es war nicht eigentlich kirchlich, nicht gemeindehaft. Gemeindehaft blieben die Orgelmusik und der Kantionalsatz, aber sie wurden epigonenhaft. Die große Menge der vierstimmigen „Choralbücher“ (wie sie jetzt meist heißen), die zur Begleitung des Gemeindegesangs bestimmt sind, führt nur traditionell den alten Brauch weiter, trägt nicht selten neue „geistliche Lied“-Melodien hinzu, vergrößert immer mehr die Isometrie der alten Weisen, schleift charakteristische Melodien immer mehr ab, und es kommt zu jenen, noch heute nicht überwundenen, lahmen und endlos schleppenden Gemeindegesang, der schon von Klopstock, Reichardt, Goethe, F. M. Arndt u. v. a. beklagt wurde und der im 19. Jahrhundert dann die Versuche zu einer allmählichen Restauration des Gemeindegesangs auslöste. Die wichtigsten Choralbücher des späten 18. Jahrhunderts sind die von J. Christoph Kühnau (Berlin, 1786 und 1790), J. Adam Hiller (Leipzig, 1793, in Sachsen fast 100 Jahre gültig) und Joh. Christian Kittel (Schleswig-Holsteinisches Choralbuch mit Vorspielen, Altona, 1803). Kittel vertritt auch den Durchschnitt des Orgelchorals in dieser Zeit, der sich zum kurzen, liedhaften Vor- und Nachspielsatz mit bescheidensten Ansätzen zu thematischer Verarbeitung ablacht. J. Ludwig Krebs, Seb. Bachs bester Orgelschüler, gibt sein Bedeutendes in freien Orgelkompositionen (Tokkaten, Präludien usw.), die Choralbearbeitung wird auch bei ihm nebensächlich. Die Kirchhoff, Sorge, Buttstedt, Kellner, Rembt, D. G. Türk usw. gelangen ebenfalls über kraftloses Epogonentum nicht hinaus.

Muß für Gemeindegesang, Choralsatz und Orgelchoral ein wirklicher „Verfall“ angenommen werden (indem diese Gattungen nur noch notdürftigste „Gebrauchsmusik“ ohne künstlerische Eigenbedeutung darstellen), so ist es hingegen geschichtlich falsch, auf die Komposition von Kantaten, Motetten, Psalmen, Messen usw. dieses Zeitalters das gleiche Urteil zu übertragen. Die Formen vereinfachen sich und werden liedhaft, die Melodie wird kantabel, der Satz akkordisch, alles neigt deutlich nach der Seite des empfindsamen Liedes, und die Grenze zwischen Lied und Motette kann ausgewischt werden. Die Produktion der Zeit in diesen Gattungen ist noch wenig untersucht; aber was heute von derartigen Kompositionen der Friedemann Bach, Doles, Harrer, Schicht, Hiller, Homilius, Graun, Kirnberger, Rolle bekannt ist und in dem berühmten „Heilig“ Ph. E. Bachs gipfelt, ist künstlerisch durchaus nicht wertlos und liturgisch vielleicht noch an allererster Stelle der damaligen Kirchenmusik von Belang. Die zahlreichen Kantaten von J. H. Rolle, J. Th. Römheld u. a. bedürfen der Untersuchung. Auf diesem Gebiet (nicht in der Orgelkomposition) hat vielleicht auch am längsten eine gewisse Nachwirkung Seb. Bachs angehalten; seine Schüler und Amtsnachfolger stehen hier in vorderster Reihe, wenn auch schon Harrer die Fuge aus der Kirchenmusik verbannt wissen wollte. Vielleicht ist in diesem ganzen Zweige schon ein gewisses historisches Interesse mit am Werke.

Praktisch war um die Wende zum 19. Jahrhundert ein völliger Stillstand im kirchenmusikalischen Leben eingetreten. Das Schaffen stagnierte. Orgelspiel und Choral schleppten sich in traditionellen Bahnen weiter. Lied und Oratorium waren der Kirche entfremdet. Motetten und Kantaten waren, soweit überhaupt noch benutzt, in die Rolle schmückender Zutaten für festliche Gelegenheiten gerückt. Von diesem Tiefpunkt der gesamten Geschichte aus ergab es sich von selbst, daß Ausschau nach den Möglichkeiten zu neuer Belebung gehalten werden mußte. Eine Reihe von Anlässen fand sich zusammen. Von der Zeit an, da Herder und Hamann sich an Percys „Reliquies of ancient poetry“ (1765) entzückt hatten, und seit Herders hieran anknüpfenden Schriften war das Interesse für das ältere Volkslied nicht wieder abgeebbt. Durch Novalis breitete es sich auch über das Kirchenlied aus. 1808 kam es mit Arnim-Brentanos „Des Knaben Wunderhorn“ zu ersten Ansätzen einer Sammlung auch der alten Kirchenlieder. Novalis selbst dichtete eine Reihe Kirchenlieder, die seit 1808 in Gesangbücher übergingen und unter anderen durch Schleiermacher in das Berliner Gesangbuch (1829) gelangten, das auch als eines der ersten wieder auf die „unverbesserten“ Texte der alten Lieder zurückgriff. Ein zweites Ansatzmoment zur Wiederbelebung lag in den deutschen Freiheitskriegen: die aufflammende nationale Besinnung unterstützte kräftig die Bemühung um alles, was deutsches Altertum und deutsche Geschichte betraf, und die Dichter der Freiheitskriege, E. M. Arndt, M. v. Schenkendorf, Th. Körner, haben teils unmittelbar zum Kirchenlied, teils zum geistlichen Volkslied beigetragen (Arndt besonders durch seine noch heute gern gesungenen Kinderlieder). Ein dritter Anstoß kam von der Seite der Kirche selbst, oder doch wenigstens von der Einsicht der Denkenden in die völlige Verfahrenheit der kirchlichen und kirchenmusikalischen Zustände. Schleiermachers Reden über die Religion bilden nur ein Glied in der Kette der bewußten Restaurationsbestrebungen. Für das Kirchenlied hatten schon Klopstock, Herder, Goethe, Reichardt (Briefe, 1774), später E. M. Arndt (1819, besonders gegen die „Verbesserungen“ der alten Texte), für das Orgelspiel als einer der ersten D. G. Türk („Pflichten des Organisten, ein Beitrag zur Verbesserung der Liturgie“, 1787) Anregungen zu einer Reform gegeben. Das genannte Berliner Gesangbuch von 1829 und Josias von Bunsens, „Versuch eines allgemeinen evangelischen Gesang- und Gebetbuches“ (1833) waren die ersten praktischen Ergebnisse der Bemühungen um die Wiederherstellung alter Texte und Singweisen. Sie wurden die unmittelbaren Vorläufer jener großen Reihe von „Reformgesangbüchern“, die von der Zeit um 1830 an bis in unsere Tage reicht.

Ein vierter und höchst bedeutender Anstoß zu allen Reform- und Restaurationsbestrebungen aber ging aus von dem erwachenden wissenschaftlichen Sinn für Geschichtsforschung. Mit der Überwindung des geschichtsfeindlichen Zeitalters der Aufklärung, das in sich selbst die Spitze alles „Fortschrittes“ gesehen hatte, mit den Napoleonischen Kriegen, mit der romantischen Altertümelei zusammen erwachte auch die Einsicht in die gegenwärtige Wichtigkeit des Vergangenen, erwachte das Verlangen, sich Rechenschaft zu geben über das Zustandekommen des eigenen Kulturzustandes. Als Ranke seine ersten Werke schrieb, erstand auch die Musik- und insbesondere die Kirchenmusikforschung zu selbständigem Leben, die gleichzeitig eine praktische Wiederherstellungsarbeit bedeutete. Die Geschichte der evangelischen Kirchenmusik im 19. Jahrhundert wurde zu einem guten Teil die Geschichte ihrer Historiographie.

In der Situation der Zeit war es selbstverständlich, daß alle Versuche sich zuerst auf die Reform des Gemeindegesangs richteten. Ihre Voraussetzung war die Restauration des alten Liedgutes, die wiederum von der Erforschung dieses Gebietes abhing. Hier setzte die Arbeit ein. Peter Mortimer („Der Choralgesang zur Zeit der Reformation“, 1821–23), Karl v. Winterfeld (Schriften über Palestrina, 1832; G. Gabrieli, 1834; „Luthers Lieder“, 1840; „Herstellung des Gemeinde- und Chorgesangs“, 1848; „Zur

Geschichte heiliger Tonkunst“, 1850–52; Hauptwerk: „Der evang. Kirchengesang“, 3 Bde. 1843–47, noch heute grundlegend), Philipp Wackernagel („Das deutsche Kirchenlied von Luther bis Nik. Hermann“, 1841; „Bibliographie zur Gesch. d. deutschen Kirchenliedes im 16. Jh.“, 1855; „Das deutsche Kirchenlied . . . bis zum Anfang des 17. Jhs., 5 Bde., 1863–77), Joh. Zahn (Zahlreiche Schriften und praktische Ausgaben zur Choralreform; Hauptwerk: „Die Melodien der evangelischen Kirchenlieder, aus den Quellen geschöpft . . .“, 6 Bde., 1888–93), Alb. Fischer (Kirchenliederlexikon, 1878/79), zusammen mit Wilhelm Tümpel („Das deutsche evang. Kirchenlied des 17. Jahrhunderts“, 5 Bde., 1904–16), E. E. Koch („Geschichte des Kirchenliedes“ usw., 1866–76), Sal. Kümmerle („Enzyklopädie d. prot. Kirchenmusik, 1888–95), Wilh. Nelle („Geschichte des Kirchenliedes“, 1909 u. ö.), das sind die wichtigsten Namen aus diesem Bereich.

Das allgemeine Ziel für die Kirchenmusik hatte bereits 1825 Justus Thibaut gesteckt („Über Reinheit der Tonkunst“), der den vermeintlichen a cappella-Stil der Palestrina-Epoche als das Ideal jeder wahren Kirchenmusik hinstellte, ein Postulat, an dem sich (ungeachtet es historisch unrichtig war) auch die Protestanten orientierten, an Hand dessen Winterfeld die Größe Joh. Eccards entdeckte, und das noch heute nicht völlig überwunden ist. Sein großer Nutzen lag darin, daß es die Bahn freigemacht hat für die Schätzung der Musik des 16. Jahrhunderts, sein Schaden darin, daß man (Winterfeld, Layriz u. a.) schon in der Musik des späteren 17. Jahrhunderts und schlechthin in aller „konzertierenden“ Kirchenmusik Verfallsprodukte erblickte.

Parallel mit allen diesen Bestrebungen ging die Neuentdeckung und Erforschung Seb. Bachs, den das spätere 18. Jh. völlig vergessen hatte: J. Nik. Forkels berühmt gewordenes Bach-Buch erschien zuerst 1802 (Neuausgabe 1925). F. Mendelssohn führte 1829 erstmalig (100 Jahre nach ihrem Entstehen) die Matthäuspassion und in der Folge weitere Werke von Bach auf. K. Loewe folgte mit der Matthäuspassion 1831, der Johannespassion 1841. 1845 und 1852 erschienen die bedeutenden Schriften über Bach von J. Th. Mosewius, der auch mit Aufführungen bahnbrechend wirkte. 1851 gründete sich die „Bach-Gesellschaft“ (R. Schumann, M. Hauptmann, K. F. Becker, Otto Jahn u. a.), die von 1851–1900 die vollständige Ausgabe der Werke S. Bachs (vornehmlich unter W. Rusts Leitung) herausgab, während gleichzeitig die „praktische Bearbeitung“ Bachscher Werke im Stile des modernen Konzertapparates (Robert Franz u. v. a. bis hin zu Felix Mottl) üppig ins Kraut schoß; 1873–80 erschien erstmals Phil. Spittas Bach-Biographie, die für die gesamte Kirchenmusikforschung in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts das Zentralwerk wurde.

Die geschichtliche Forschung wurde unterstützt durch Sammlungen und Neuveröffentlichungen alter Musik. Für den Choral stehen voran W. Frantz (1818), J. Arnold Kanne (1818), Wilhelmi („Liederkrone“, 1825), J. Fr. Naue (Choralbuch, aus den Urquellen . . ., 1829), K. v. Raumer (1831), Elsner-Langbecker-Kopf-Knak (1832), Aug. Joh. Rambach (Anthologie, 6 Bde.), G. v. Tucher („Schatz des evang. Kirchengesangs“, 1848), Friedr. Layriz („Kern des deutschen Kirchengesangs“, 1844), dazu die wichtigen Beilagen in Winterfelds Hauptwerk, alles in mehrstimmigem Satz (Sammlungen einstimmiger Melodien sind die genannten Werke von Zahn und Fischer-Tümpel). Über den Choral hinaus griff das Interesse schon früh auf alte Kirchenmusik schlechthin über. Schon Forkel begann (mit Sonnleithner) die Herausgabe von „Denkmälern der Tonkunst“, deren erster Band (Messen aus Petrejus- und Formschneider-Drucken, 1538 und 1539) nur noch in einem einzigen Korrekturabzug existiert. Tuchers Beethoven gewidmete Motettensammlung, die Ausgaben alter Musik von Commer, S. Dehn, Chrysanders „Denkmäler“ und seine Händel-Gesamtausgabe, Eitners „Publikationen der Gesellschaft für Musikforschung“ folgten, bis auf R. v. Liliencrons Anregung mit der Begründung der „Denkmäler deutscher Tonkunst“ (1892) die Neuveröffentlichung alter Musik systematisch in Gang gebracht und damit auch für die Kirchenmusik eine große Menge neuer Quellen erschlossen wurde (die Rhaw-Sammlung von 1544, Scheidt, Hassler, Hieron. Praetorius, Dulichius, Ahle, Weckmann, Bernhard, Buxtehude, Hammerschmidt, Knüpfer, Schelle, Kuhnau, Pachelbel, Krieger, Graupner u. a. m.). Durch anschließende Einzelveröffentlichungen (Eccard, Lechner) sowie durch neuere Gesamtausgaben (das Gesamtwerk von H. Schütz, für den schon 1870–90 Arnold Mendelssohn mit praktischen Bearbeitungen der Passionen und des Weihnachtsoratoriums bahnbrechend vorangegangen war, wurde durch Ph. Spitta 1885–94 vollständig vorgelegt; neueren Datums sind Gesamtausgaben der Werke von Schein, Scheidt, Buxtehude, Böhm, Michael Praetorius) sind heute wenigstens die allerwichtigsten Quellen alter protestantischer Musik zugänglich. Bedeutende Teile der alten protestantischen Orgelmusik liegen heute ebenfalls in Neuausgaben vor (s. Literaturverzeichnis S. 152 f.).

Der praktische Erfolg aller dieser regen Tätigkeit für die gottesdienstliche Musik blieb gleichwohl zweifelhaft. Auf zwei Gebieten sind deutliche Niederschläge zu beobachten: in der Gesangbuchreform und der Liturgiereform. Die Ansätze zu der ersteren wurden oben aufgezeigt (vgl. S. 157). Die Absicht richtete sich auf die Wiederherstellung der alten Texte und Melodien sowie auf deren Wiederbelebung im Gemeindegebrauch. Den teilweisen Erfolgen dieses Bemühens in einer großen Zahl von Gesangbüchern (Württemberg, 1844; Mecklenburg-Schwerin, 1867–69; Rheinland-Westfalen, 1892; Militärgesangbuch, 1892, u. v. a.) steht ein einziges durchgreifendes Reformwerk gegenüber, das von der Eisenacher Kirchenkonferenz 1853 (als Richtwerk) veranlaßte „Kerngesangbuch“ mit 150 Liedern und 99 Melodien, wozu Tucher, Faissst und Zahn ein vierstimmiges Choralbuch herausgaben. Nur das Bayrische Gesangbuch von 1854 (Zahn) und das Hessische von 1888 haben sich dem Eisenacher Entwurf restlos angeschlossen, der im übrigen erst im 20. Jahrhundert zu stärkerer Wirkung gelangte und – nach Übergängen (Allg. evang. Gesangbücher, 1906–1910) – im „Deutschen Auslandsgesangbuch“ (1915) und dessen neuer Ausgabe als „Deutsches evang. Gesangbuch“ (1926; dazu erst 1927 das maßgebliche Melodienbuch) heute zu einem vorläufig verpflichtenden Ergebnis geführt hat. Die Schwierigkeiten beruhen (von den textlichen Fragen abgesehen) in der Wiedereinführung des „de tempore-Zwanges“, der jedem Liede seinen bestimmten liturgischen Ort anweist, in der Auswahl der alten Melodien, in ihrer Verlebendigung im Gemeindegesang und in der Wiederherstellung ihrer alten polymetrischen Formen gegenüber der noch immer vorherrschenden Isometrie in der Singgewohnheit der Gemeinden. Das Problem des „rhythmischen (eigentlich „metrischen“) Choral“, das dabei entsteht, wurde oben schon berührt (vgl. S. 36 ff.); es hat in den Schriften von R. Stier (1838), Naue (1849), Reinthaler (1863), Weimar (1899), Succo (1906), Fuchs (1911), Schering (1925) usw. eine ganze Literatur heraufgeführt.

Wie problematisch die Erfolge waren, zeigen im 19. Jahrhundert drei Zweige der Liedgeschichte: einmal die vielen, jeder Reform abgeneigten Gesangbücher (Hessen 1814, von Rinck; Schicht's Choralbuch, 1819; Bayern, 1820, von Knecht; Preußen, 1828; Mecklenburg-Schwerin, 1828; Choralbücher von Natorp-Kessler-Rinck, 1829, Friedrich Schneider, 1829 u. v. a. bis in die 1870er Jahre), zweitens die anwachsende Zahl der sog. „geistlichen Volkslieder“ und deren Vermischung mit dem eigentlichen Kirchenliede (Mohr-Gruber: „Stille Nacht“; das schon durch Herder eingeführte „O, du fröhliche“ nach dem italienischen Liede „O sanctissima“; Wilhelm Hey: „Weißt du wieviel Sternlein stehen“; aber auch Produkte wie „Wo findet die Seele die Heimat, die Ruh“; Sammlungen: Fr. W. Krummacher, Zionsharfe, 1827; Phil. Spitta d. Ä., Psalter und Harfe, 1835; Fr. Hommel, Geistliche Volkslieder, 1871; E. Niemeyer, Gr. Missionsharfe, 1898/99 u. a. m.) und drittens der überschwemmungsartige Einbruch der „englischen“ oder „Reichslieder“, die mit ihrer süßlichen Platttheit den Tiefpunkt jeglichen Liedgesanges schlechthin bilden. (Vgl. zu allen Fragen a) der Gesangbuchreform: Phil. Dietz, Die Restauration des evang. Kirchenliedes, 1903; b) des geistlichen Volksliedes: Herm. Petrich, Unser geistliches Volkslied, 1920).

Das zweite Wirkungsgebiet der historischen Bemühungen, übrigens mit einem noch weniger bemerkenswerten Erfolg, ist die Liturgiereform. Praktisch war gegen 1800 jegliche liturgische Form verloren gegangen, der Gottesdienst nur noch Predigtversammlung mit Schriftverkündigung und ein paar sehr beliebig verwendeten Liedern. Von hier aus setzte eine rege Tätigkeit ein, die sich auf die Schaffung einer neuen Agende – parallel dem Bemühen um das neue Gesangbuch – richtete. Den Anfang machte J. Friedrich Naue (Versuch einer musikalischen Agende, 1818, 2. Aufl. 1833); auf sie im wesentlichen stützt sich die Preußische Agendenreform Friedrich Wilhelms III., die zunächst zu Versuchen für den Berliner Dom (1816–21), dann zu einer allgemeinen Agende (1829) führte. Sie gab zum Teil Melodien, doch mit wenig Glück (unter anderen Stücke aus Messen von Bortnianski), und einige vierstimmige Chorsätze im Anhang. Doch ließ sie den Charakter des Predigtgottesdienstes bestehen, ja, durch einen sehr vereinfachten „Auszug“, der eigentlich für reformierte Gemeinden gedacht war, dann aber bald allgemein benutzt wurde, setzte sie sich selbst außer Kurs. Auch bezog sie sich nur auf den Hauptgottesdienst und ließ Mette und Vesper ganz beiseite. Diese Fehler suchte Wilhelm Löhe auf Grund historischer Studien mit neuen Anregungen (1844–1853) zu verbessern, indem er Formulare für Mette und Vesper aufstellte und für den Hauptgottesdienst eine Form anstrebte, die das Abendmahl wieder in den Mittelpunkt rückte. Doch indem er wahllos aus dem Ordinarium und dem Proprium der römischen Messe „passende“ Teile herausriß und diese mit beliebigen Singformeln versah, erreichte er nur Flickwerk. Eine andere Art von Liturgiebelebung suchten K. Loewe, R. Franz, E. Grell u. a. durch einstimmige Neukomposition von Psalmodie usw. zu erreichen. Der Systematiker und Sammler auf diesem Gebiet wurde Ludwig Schöberlein, dessen Schriften („Über

den Ausbau des Gemeindegottesdienstes“, 1859; „Formulare . . .“, 1874), besonders aber dessen heute noch grundlegende Sammlung („Schatz des liturgischen Chor- und Gemeindegesangs nebst den Altarweisen“, 3 Bde., 1865–72) durch genaue Sichtung des historischen Bestandes und vorsichtiges Auswahlverfahren die Grundlagen für eine zweckmäßige Agendenreform zu schaffen suchten. Gründliche historische Studien schrieb J. W. Lyra („Die lit. Altarweisen“, 1877; Luthers „Deutsche Messe“, hrsg. von Herold, 1904 u. a. m.) Doch blieben in der „Neuen Agenda der Preußischen Landeskirche“ (1894) diese soliden Grundlagen unberücksichtigt. Einzelne bessere Formulare (Max Herold und Koehler-Kiesslich, 1909, sowie die Minden-Ravensburger Agenda, 1916, für Nebengottesdienste; Drömann-Röckels musikalischer Anhang zur Agenda für Hannover, 1920) blieben auf kleine Wirkungskreise beschränkt). Die Hauptfehler dieser Agendenreformen — Scheu vor energischem Neuaufbau, Kompromisse zwischen Beharrungsvermögen und Reformwillen, Abneigung gegen Einführung alter Formen (der jedoch keine Produktivität in der Erfindung neuer gegenübersteht), übergroße Sorge um die Vorrangstellung des Wortes, die man durch Musik bedroht glaubt, und um das Verständnis der Gemeinden, vor allem das Unvermögen, der Musik in ihren verschiedenen überkommenen Formen den angemessenen festen Platz in der Liturgie anzuweisen — sind bis heute nicht überwunden, obwohl durch die Forschung und praktische Vorschlagstätigkeit R. v. Liliencrons (historisch vor allem: „Liturgisch-mus. Geschichte der evang. Gottesdienste 1523–1700“, 1897; praktisch: „Chorordnung“, 1906, Neuauflage von H. J. Moser, 1929, dazu „Tagamt-Musiken“ von H. van Eyken, 4 Bde., 1905), der Boden völlig vorbereitet wäre. Liliencrons Grundsatz — „gleiche Liturgie für Dom und Dorf“ — braucht nicht als unanfechtbar zu gelten, aber die praktischen Vorschläge seiner „Chorordnung“, die nur der Erweiterung und Variabilität bedürften, sind sehr wohl geeignet, einer völligen Neuordnung als Grundstock zu dienen. (Für Mecklenburg-Schwerin war schon 1868–78 das vierbändige Kantional von Kade und Kliefoth auf dem gleichen Wege vorausgegangen.) Durch organische Verwendung der verschiedenen Gattungen von Musik, durch klare liturgische Form des einzelnen Gottesdienstes und strenge Wahrung des *de tempore*-Charakters greifen Liliencrons Vorschläge in einer theologisch wie geschichtlich und musikalisch gleich gut durchdachten Weise auf ältere liturgische Modelle zurück, wahren sorgfältig die Grenze des heute Möglichen und überwinden damit die Reste des in der Gottesdienstordnung noch immer herrschenden rationalistischen Puritanismus.

Diese gesamte auf die Geschichtsforschung und ihre Ausbeute für eine praktische Reform gerichtete Tätigkeit des 19. Jahrhunderts macht den wesentlichsten Teil der Kirchenmusikgeschichte selbst aus. Sie ist jedenfalls wichtiger und fruchtbarer als das eigene Schaffen des Jahrhunderts. Denn nachdem das Oratorium und das Lied Entwicklungswege eingeschlagen hatten, die außerhalb der Kirche lagen, und nachdem seit Abt Voglers Zeiten auch die Orgelmusik dem Gottesdienst mehr und mehr durch einseitige Orientierung auf Konzert und Virtuosität verloren gegangen war, hatte sich eine völlige Entfremdung zwischen Kirche und Kunstmusik ergeben. Wenn die Kirche Musik benötigte, war sie auf Anleihen beim Konzert angewiesen, und so ergab sich die unselige Begriffs- und Grenzverwirrung, an der die Gegenwart leidet. Der greise Arnold Mendelssohn bekannte, daß um 1860 „alles, was für Oper und Konzert nicht taugte, in der Kirche unterkroch“. Das gilt mehr oder weniger für das ganze Jahrhundert. Das Interesse der Musiker war der Kirche abgewandt. Die große Oratorienkomposition der Friedr. Schneider, Ludwig Spohr, Ferd. Ries, Aug. Wilh. Bach, Karl Loewe, A. Romberg, Martin Blumner, Alb. Becker, die zahllosen Motetten und Kantaten derselben Meister, dazu von J. Th. Römhildt, Bernhard Klein, Moritz Hauptmann, E. F. Richter bis hin zu Friedr. Kiel, Felix Draeseke und H. v. Herzogenberg haben mit Kirchenmusik nicht mehr als den Stoff ihrer Texte gemein (selbst hierin wendet sich die Entwicklung mehr und mehr zum Epischen, Legendären, Dramatischen oder Lyrischen) und enthält nichts mehr von innerer Beziehung auf die lutherische Lehre oder überhaupt von kirchlichem Geist. Eine vollkommen reinliche Scheidung hat sich vollzogen, von der nur die „Berliner Schule“ und F. Mendelssohn eine gewisse Ausnahme machen: den a cappella-Motetten, die Mendelssohn auf Veranlassung Friedrich Wilhelms IV. für den Berliner Domchor schrieb (op. 69, 78, 79 u. a. m.), aber auch seinen Chorwerken mit Orgel oder Orchester (op. 23, 39, 73, 111 u. a. m.) wird man eine ernste, allgemein kirchliche Haltung ebensowenig absprechen können wie den Werken von Ed. Grell (Motetten, Psalmen, Messen), B. Klein, später M. Brosig usw., wenn freilich auch eine spezifisch protestantische Betonung kaum vorhanden ist. Übrigens stehen alle diese Komponisten, F. Mendelssohn nicht ausgenommen, unter der Wirkung Winterfelds und den bewußt historisierenden Tendenzen ihrer Zeit. Mendelssohns drei bekannte Oratorien („Paulus“, 1836; „Elias“, 1846; „Christus“, unvollendet) stehen hoch über dem Durchschnitt der Oratorienkomposition; auch sie zeigen mancherlei historisierende Züge.

Vom Standpunkt der allgemeinen Musikgeschichte gesehen, beruht diese Entwicklungsrichtung auf einer bestimmten Seite der Romantik: ihrer bewußt retrospektiven, historisierenden, an einem als spezifisch kirchlich vermuteten Musikideal (sei es dem Palestrinastil, sei es dem Stil der Bachschen Kantate) ausgerichteten Tendenz. Vage Vorstellungen kirchlicher Würde und Erhabenheit, die romantisch-sensitive Befriedigung am Erlebnis mystisch-religiöser Schauer, in denen göttliches Walten und Schicksal gewissermaßen identifiziert erscheinen, bestimmen ihr Wesen, somit einer allgemein-kirchlichen, aber eher katholischen als protestantischen Neigung folgend (wie ja die Romantik mit Vorliebe dem Katholizismus huldigt). Protestantische Betonung hat sich erstmalig mit Joh. Brahms wieder eingestellt, der die beiden Wesenszüge dieses romantischen Neuklassizismus in höchstem Grade verkörpert und zu einem gewissen Endstadium verdichtet. Seine Motetten (Fest- und Gedenksprüche, op. 109; vier- und achtstimmige Motetten, op. 110; die früheren op. 29 und 74) distanzieren sich durch eine gewisse herbe Unsinnlichkeit und grübelnde Wortdeutung immerhin stark von den süßlich-katholisierenden (und doch in der protestantischen Kirche so häufig benutzten) Messen, Requiem, Motetten, Hymnen usw. von Joseph Rheinberger u. v. a. Das „Deutsche Requiem“ von Brahms muß trotz seiner konzerthafteren Züge und seiner romantischen Tränenseligkeit doch geschichtlich bereits als eine Umkehr zu einer sowohl kirchlichen als spezifisch protestantischen Tendenz gewertet werden. F. Kiel und H. v. Herzogenberg sind Brahms einigermaßen geistesverwandt, ohne doch die Kraft Brahmscher Wortauslegung annähernd zu erreichen. Arnold Mendelssohns sehr umfangreiches kirchenmusikalisches Werk (hauptsächlich Motetten), das einen neuen Klassizismus des a cappella-Stils erstrebt, gehört in die gleiche Linie.

Die Orgelmusik ist im 19. Jahrhundert vollends in zwei Richtungen gespalten: eine kirchlich-epigonenhafte, die den unmittelbarsten Bedarf an Vor- und Nachspielen sowie Begleitungen zum Choral primitiv erfüllt (Chr. H. Rinck, J. Schneider, A. Hesse, Friedr. Kühnstedt, J. H. Knecht, denen an Alter und Qualität Mich. Gotth. Fischer führend vorangeht), und eine wohl hauptsächlich an Abt Vogler und F. Mendelssohn anschließende, romantisch-konzerthafte Richtung, deren Tätigkeit im Grunde völlig außerhalb der Kirche liegt (Louis Thiele, dann Imm. Faisst, der am „Eisenacher“ Gesangbuch maßgebend beteiligt war, Jul. Reubke, K. O. Fischer, Friedr. Lux, E. W. Degner, A. G. Ritter, der hochbedeutende erste Historiker der Orgelmusik, Gustav Merkel u. a. m.). Joseph Rheinberger, dessen Orgelwerke trotz ihres äußerlich brillanten Charakters geradezu Paradestücke der protestantischen Organisten wurden, steht am äußersten Flügel dieser an sich durchaus lebensvollen, aber weder kirchlichen noch protestantischen Orgelkunst, in der der Virtuos völlig den Diener am Wort vertrieben hat.

Von diesen Voraussetzungen aus, (speziell im Gebiet der Orgelmusik, aber auch der Vokalkomposition) wird die Schlüsselstellung Max Regers deutlich. Wurzelnd in der romantischen Schule, erfüllt sowohl mit deren konzerthafteren, als ihren mystisierend-kirchlichen als ihren historisierend-reformerischen Wesenszügen, gebildet an Bach (vgl. S. 138), findet er die Kraft zu einer Neubelebung der Bachschen Choralfantasie mit den spieltechnischen, koloristischen und harmonischen Mitteln seiner Zeit. Es ist eine Synthese modernen Stils und altprotestantischer Absicht, die zwar bei Reger noch den Stempel der Virtuosenleistung (kompositions- wie spieltechnisch) trägt, über sich aber hinausweist in Neuland. Wenn überhaupt, so muß bei Reger (der übrigens Katholik war) die Wendung in der kirchlichen Kunstmusik angesetzt werden: wertmäßig, indem hier einmal wieder kirchliche Musik einem großen Schaffenden zum drängenden Problem wird; gesinnungsmäßig, indem einmal wieder der Choral zum geistig Bestimmenden wird, dem sich irgendwelche technischen Mittel unterordnen; entwicklungsmäßig, indem eine Überwindung des Historismus durch die Erfüllung der Geschichtsergebnisse mit modernen Formmitteln angestrebt wird (Choralfantasien op. 27, 30, 40, 52; Choralvorspiele op. 135a). Für Regers Motetten gilt Analoges hinsichtlich des Verhältnisses zu Schriftwort und Choral.

Hier liegt das eine große Problem der Gegenwart: die Überwindung des Historismus. Das 19. Jahrhundert ist in zunehmendem Maße dem Traditionalismus verfallen, einesteils in geistlosem Schlendrian, andernteils in geistig hochstehenden Restaurationsversuchen, über denen man schließlich vergessen hat, daß der gesamte Zweck der geschichtlichen Forschung (soweit es sich nicht um absolute Wissenschaft handelt) eben nicht die Wiederbelebung des Alten an sich, sondern die Befruchtung der Gegenwart durch die Vergangenheit sein sollte. Die ungeheuer ausgebreitete Pflege alter Musik, wie sie in der Gegenwart betrieben, durch Gesellschaften gefördert, durch Neuausgaben erleichtert wird, ist — von ihrem absoluten künstlerischen Wert abgesehen — für die Kirchenmusik nur Mittel zum Zweck: die alte Musik kann immer nur von wenigen voll verstanden werden, auf eine Gemeinde wirkt sie nicht oder nur auf dem Weg über das Mißverständnis. Alle „Wiederbelebung“ bleibt — wohlverstanden: vom kirchlichen, nicht vom wissen-

schaftlichen oder künstlerischen Standpunkt aus — Historismus, solange sie nicht als Ersatz oder als Anregung betrachtet wird.

Das andere große Zeitproblem ist ein pädagogisches. Die gesamte Reform- und Restaurationsarbeit des 19. Jahrhunderts krankt an ein und demselben Grundübel. Man hat die Geschichte durchforscht, man hat Choralweisen, Liedertexte, Altargesänge bereitgestellt, man hat Schulen und Organisationen für die Kirchenmusiker gegründet (Kirchenmusik-Institute Breslau und Berlin durch Friedrich Wilhelm III., 1822; Berliner Domchor durch Friedrich Wilhelm IV., 1843; Aufträge an S. Dehn und Fr. Commer zur Ordnung der Musikbibliotheken; Gründung des Württembergischen und Hessischen Kirchengesangvereins 1873, des Deutschen evang. Kirchengesangvereins 1883, der Dachorganisation für 2000 Chöre; Neue Bach-Gesellschaft 1900; umfangreiches Zeitschriftenwesen usw.). Aber man hat keinen ernstlichen Versuch zu einer liturgisch-musikalischen Durchbildung der Gemeinden und Pfarrer gemacht. Bei den ersteren fehlen Anweisung, Kenntnis und Verständnis (besonders infolge des gänzlichen Versandens der Schulchöre im 19. Jahrhundert), bei den letzteren herrscht die anscheinend unausrottbare Vorstellung von dem „schmückenden“, d. h. entbehrlichen Wesen der Kirchenmusik. An dieser Stelle hat die musikalische Volksbildungsarbeit der jüngsten Zeit angesetzt, die durch Erziehung zum Singen und zum musikalischen Verstehen befähigt sein dürfte, auch den kirchlichen Gemeindegesang wieder lebendig zu machen. Für die Orgelmusik steht an der gleichen Stelle die „Orgelbewegung“, die den Ballast des unkirchlichen Virtuositentums im wesentlichen durch die Rückkehr zum barocken Orgelklang und zu verständnisvoller Verwendung alter Musik im Gottesdienst zu überwinden sucht.

Den Beruf der Musik, die Gemeinde innerlich zu formen, sie zur Aktivität im Gottesdienst zu bewegen, aus ihr eine wahre „Gemeinde der Heiligen“ zu machen, hat niemand schärfer erkannt und folgerichtiger ausgenutzt als Luther. Es besteht keine Veranlassung, an der Gleichheit von Fähigkeit und Beruf der Musik 1517 und 400 Jahre später zu zweifeln. Aber es genügt keine freundschaftliche Zuneigung, auch keine Hilfsbereitschaft von beiden Seiten. Nicht auf Organisation und Absicht; nicht auf Formen und Mittel, auch nicht etwa auf den künstlerischen Stil: auf eine innere Umformung, eine neue Durchgeistigung, eine neue Verlebendigung der Darbietenden und der Empfangenden kommt es an. Nur aus ihr kann eine Wiedergeburt echter Kirchenmusik erfolgen. Die Frage der Kirchenmusik ist die Frage der Kirche. Kann sie sich aus ihrem eigenen Wesen regenerieren, so wird es ihr an ihren neuen Walther, Praetorius, Schütz und Bach nicht fehlen.

LITERATUR.

Eine Angabe der Spezialliteratur zur protestantischen Musik von etwa 1750 bis zur Gegenwart erübrigt sich insofern, als diese Literatur vorwiegend aus der eigenen Geschichtsforschung dieses Zeitalters besteht (vgl. S. 157ff.). Die auf S. 68f. und 151f. angeführten allgemeinen Schriften zur Geschichte der Kirchenmusik gelten auch hier. Spezialarbeiten über die evangelische Kirchenmusik der neueren Zeit fehlen größtenteils noch. In die geschichtsphilosophischen, kirchlichen und gottesdienstlichen Fragen der Gegenwart führen ein: die Schriften von E. Troeltsch, (vgl. dazu F. J. von Rintelen, Der Versuch einer Überwindung des Historismus bei E. Troeltsch, mit vielen Literaturangaben, D. Vjschr. f. Lit.-wiss. u. Geistesgesch., VIII, 1930). — Paul Althaus, Das Wesen des ev. Gottesdienstes, 2. Aufl., 1932. — Adolf Allwohn, Das liturg. Problem, Theol. Rundschau, N. F., III, 1931.

NACHTRAG.

Während des Erscheinens der vorliegenden Arbeit (1931--33) ist eine Anzahl von Spezialarbeiten veröffentlicht worden, die für die betr. Teile des Buches nicht mehr benutzt werden konnten. Auf einige wichtige sei hier hingewiesen, ohne Vollständigkeit anzustreben: Th. Schrems, Die Gesch. d. Gregorian. Chorals in d. prot. Gottesdiensten, 1931. — Sir Richard Terry, Calvin's First Psalter (1539), 1932 (hier-nach ist S. 72 zu berichtigen). — Karl Schulz, Thomas Müntzers liturg. Bestrebungen, Diss., Leipzig 1928. — Werner Gossrau, Die relig. Haltung in d. Reform.-Musik, Diss. Erlangen, 1932. — E. Trunz, Studien z. gelehrten Dichtung, 1., Ambr. Lobwasser, Diss. Berlin, 1932. — Otto Gombosi, Ein neuer Sweelinck-

fund, Tijdschrift der Vereniging voor Nederlandsche Muziekgeschiedenis, Deel XIV (Choralbearbeitungen von Sweelinck; hiernach ist S. 131 zu berichtigen). — Liselotte Krüger, Joh. Kortkamps Organistenchronik (Z. d. Ver. f. Hamburg. Gesch., Bd. 33). — E. E. Roth, Stilmittel im Kirchenlied des Pietismus, Theol. Diss. Heidelberg, 1932. — F. W. Donat, C. H. Rinck u. d. Orgelmusik seiner Zeit, Diss. Heidelberg, 1933. — R. Kaestner, Joh. Heine. Rolle, Königsb. Stud. z. Musikwiss., 13, 1932. — Fr. Koschinsky, D. prot. Kirchenorchester im 17. Jahrh., Diss. Breslau, 1931. — Friedr. Högner, D. deutsche Orgelbewegung, Zeitwende, Jg. VII, 1931. — H. Birtner, D. Probleme d. Orgelbewegung, Theol. Rundschau, N. F., IV, 1932. — A. Werner, 4 Jahrhunderte im Dienste der Kirchenmusik, 1932. — Zur geistesgeschichtlichen Würdigung grundlegend ist: W. Dilthey, Von deutscher Dichtung und Musik, 1933 (Kapp. über Schütz und Bach).

NAMEN- UND SACHREGISTER.

- Abert, Hermann (25. III. 1871 bis 13. VIII. 1927) 68, 151.
 Absolutismus 70, 102, 111.
 Adam von Fulda (um 1500 Kapellmeister Friedrichs des Weisen, Torgau, dann Wittenberg) 16, 69.
 Adler, Guldo 68.
 Adrio, Adam 153.
 Aellen, E. 152.
 Agazzari, Agostino (2. XII. 1578 bis 10. IV. 1640) 103.
 Agende 159ff.
 Agricola, Joh. Friedrich (4. I. 1720—Ende 1774) 155f.
 Agricola, Martin (6. I. 1486 bis 10. 6. 1556) 46, 52, 80.
 Ahle, Johann Rudolf (24. XII. 1625—9. VII. 1673) 121ff., 122, 138, 139, 158.
 Aichinger, Gregor (1564 21. II. 1628) 94.
 Aktueller Charakter der prot. Kirchenmusik 21f., 45, 66, 72, 132f., 140, 151, 156f.
 Albert, Heinrich (8. VII. 1604 bis 6. X. 1651) 86, 125ff.
 Alberti, Joh. Friedrich (11. I. 1642 14. VI. 1710) 138.
 Albrecht, Herzog von Preußen (16. V. 1490—20. III. 1568) 8, 46f., 54.
 Albrechtsberger, Joh. Georg (3. II. 1736—7. III. 1809) 155.
 Albrici, Vincenzo (26. VI. 1631 bis 8. VIII. 1696) 110.
 Alectorius s. Gallculus.
 Ales, Christian Wilhelm (6. XII. 1737—3. VI. 1806) 154ff.
 Allendorf, Joh. Ludw. Konrad (9. II. 1693 3. VI. 1773) 138.
 Althohn, Adolf 162.
 Altargang 61, 62, 66. — S. a. Liturgie, Messe, Pfarrer.
 Altdorf 75.
 Altenburg, Bruno 151.
 Altenburg, Michael (27. V. 1584 bis 12. II. 1640) 100, 120, 121, 125.
 Alternatim-Praxis 52, 60ff., 128ff.
 Althaus, Paul 151, 162.
 Altmark: Altmarkisches Gesangbuch 156.
 Altona 156.
 Amberg 90.
 Ambros, August Wilhelm (17. XI. 1816—28. VI. 1876) 69, 153.
 Ambrosius, Bischof v. Mailand (333—4. IV. 397) 9.
 Amlin, Konrad 153.
 Am(m)erbach, Bonifacius (3. IV. 1495—24. IV. 1562), Rechtsgelahrter 47.
 Ammerbach, Elias Nikolaus (ca. 1530—27. I. 1597) 129.
 Ammon, Wolfgang (I. Hälfte d. 16. Jahrh.s) 80, 87.
 Amsterdam 108.
 Andrea, Jakob (1528—1590), luther. Theolog 70.
 Andreae, Johann Valentin (1586 bis 1694) 102.
 Angelus Silesius s. Joh. Scheffler
 Anhalt 69.
 Ansbach 70, 75, 90.
 Antwerpen 72.
 Apiarius, Matthias, Drucker-
 genosse von Peter Schöffler
 in Straßburg 66.
 Arie: „Aria“ 106, 119ff., 121ff.,
 122, 123, 124, 126, 127, 139,
 141, 143ff., 146. — Arie 141,
 143ff., 147. — „Choralaria“
 120, 121f., 127, 129, 147. —
 Opernarie 126, 137f., (Da
 capo) 142ff., 145.
 Armsdorf, Andreas (9. IX. 1670
 bis 31. XII. 1699) 138.
 Arndt, Ernst Moritz (26. XII.
 1769—29. I. 1860) 156ff.
 Arndt, Johann (27. XII. 1555
 bis 11. V. 1621) 102, 125, 127,
 133, 135.
 Arnold von Bruck († 1554) 40,
 45, 46, 47f., 52f., 64.
 Arnold, Gottfried (5. IX. 1666
 bis 30. V. 1714) 134ff.
 Arnstadt 70, 135, 137.
 Arthopias, Balthasar († gegen
 1534) 14.
 Artomedes, Sebastian (1544 bis
 11. IX. 1602) 85.
 Aufführungspraxis 57ff., 74, 91,
 116, 128ff. — Alternatim-
 Musizieren 57ff., 60ff., 128ff.
 Aufklärung 2, 131, 131—151,
 154f., 157.
 Augsburg 23, 25, 46, 47, 54, 55,
 66, 69, 90. — Liederbuch
 1529—39; 1538 23. — Augsbu-
 rger Reichstag 1530 (Confessio
 Augustana) 33, 46, 47, 70. —
 Augsburger Interim 1548 33, 33,
 69, 71. — Augsburger Reichs-
 tag 1555 (Religionsfriede) 69.
 August, Kurfürst von Sachsen
 (31. VII. 1526—11. II. 1586) 66.
 Augustinus, Aurelius (13. XI.
 354—28. VIII. 430) 5. — Ma-
 nuale Divi Augustini (kath.
 Andachtsbuch, 16 Jh.) 103.
 Babst, Valentin, Buchdrucker
 in Leipzig (um 1540—55) 24,
 36. — Gesangbuch 1545 18, 19,
 20, 22, 24, 37f., 69.
 Baccusius 78.
 Bach, August Wilhelm (4. X.
 1796—15. IV. 1869) 160.
 Bach, Carl Philipp Emanuel (8.
 III. 1714—14. XII. 1788) 155ff.
 Bach, Heinrich (1615—92) 138.
 Bach, Joh. Bernhard (23. XI.
 1676—11. VI. 1749) 138f.
 Bach, Joh. Christoph (8. XII.
 1642—31. III. 1703) 138, 139ff.,
 153.
 Bach, Joh. Christoph Friedrich
 [der „Bückeburger“] (21. VI.
 1732—26. I. 1795) 155.
 Bach, Joh. Michael (9. VIII.
 1648—1694) 138ff.
 Bach, Johann Sebastian (21. III.
 1685—28. VII. 1750) 3ff., 70,
 78, 85, 103, 111, 118, 120, 124,
 131ff., 135f., 137—151, 152ff.,
 156ff., 161ff. — Kantaten
 (1704/45) 145 149, 154. —
 Orgelbüchlein (nach 1717) 138.
 — Brandenburgische Konzerte
 (1721) 146. — Magnifikat
 D-Dur (1723) 150. — Johannes-
 passion (1723) 150, 158. —
 Motetten (1723/27/30) 140. —
 Trauerged. d. Kurf. Christiane
 Eberhardine (1727) 150. —
 Matthäuspassion (1729) 137,
 146, 149ff., 154, 158f. — Mar-
 kuspassion (1731) 150. —
 h-Moll-Messe (1733/38) 146,
 150. — „Weihnachtsoratorium“
 (1734/35) 147, 149. — Him-
 melsfahrtsoratorium (1735) 148.
 — Osternoratorium (1736) 148. —
 Schemellis Gsbuch (1736) 137. —
 Missae breves, Sanctus (um
 1737) 150. — Gr. Choralbear-
 beiten (1739) 138. — Schübler-
 sche Choräle (ca. 1747) 138, 148.
 — 18 Choräle (ges. um 1750)
 138, 148. — Tafeln VII, VIII, IX.
 Bach-Gesellschaft 148.
 Bachofen, Joh. Kaspar (1607
 bis 24. VI. 1755) 137.
 Baumker, Wilhelm (25. X. 1842
 bis 3. III. 1905) 18.
 Balhorn, Johann, Lübecker
 Buchdrucker (1531—1597) 35.
 Bapst s. Babst.
 Barock 2f., 70, 90, 105ff., 111,
 126, 140ff., 152, 162. — Früh-B.
 84, 104, 111, 119, 131, 151. —
 Hoch-B. 84, 100, 103, 105, 112,
 131. — Spät-B. 2, 140ff., 149.
 Bartha, Dionys 45, 69.
 Basel 30, 48.
 von Baßnern, Friedrich 152.
 Bayern 132. — Gesangbuch 1820
 159; Gesangbuch 1854 159.
 Bayreuth 136.
 Beber, Ambrosius (um 1610) 99.
 Becker, Albert (13. VI. 1834 bis
 10. I. 1899) 160.
 Becker, B., Historiker 133, 151.
 Becker, Cornelius (24. X. 1561
 bis 24. V. 1604) 78ff., 85. —
 Psalter (1602) 78ff.
 Becker, Karl Ferdinand (17. VII.
 1804—26. X. 1877) 158.
 van Beethoven, Ludwig (17. XII.
 1770—26. III. 1827) 155.
 Behaim, Michael (1416—1474)
 11.
 Behn, Martin (16. IX. 1557 bis
 5. II. 1622) 77.
 Bengel, Joh. Albrecht (24. VI.
 1687—2. XI. 1752) 133f., 136.
 vom Berg (Montanus), Johann
 († 1563), Drucker und Ver-
 leger in Nürnberg 66f. — Berg
 und Neuber 66f., 92f.
 Bergholz, Lukas (I. Hälfte des
 16. Jahrh.s) 93.
 Berlin 70, 74, 101, 119, 126ff.,
 130, 135, 136f., 159, 160f. —
 „Odenschule“ 126. — Gesang-
 buch 1829 157. — Liederbuch
 (Porst) 1708 u. 8. 136f.
 Bern 61, 74.
 Bernhard, Christoph (1627 bis
 14. XI. 1692) 120f., 123, 153f.,
 158.
 Besler, Samuel (15. XII. 1574
 bis 19. VII. 1625) 95, 99, 116.
 de Besze, Theodore s. Beza.
 Beza, Theodor (24. VI. 1519 bis
 13. X. 1605) 25, 72ff.
 von Bezold, Friedrich 151.
 Bienenbach, Balthasar (4. I. 1533
 bis 1578) 75.
 von Birken, Sigismund (5. V.
 1626—12. VII. 1681) 128.
 Birtner, H. 152, 163.
 Bitterfeld 120.
 Blankenmüller s. Plankenmüller.
 Blauren, Ambrosius (4. IV. 1492
 bis 6. XII. 1564) 15, 72, 75.
 Blum, Michael (I. Hälfte des
 16. Jahrh.s), Leipziger Buch-
 drucker 23, 69.
 Blume, Friedrich 69, 151ff.
 Blunier, Martin 160.
 Bodenschatz, Erhard (1576 bis
 1636) 92, 103f., 105, 152.
 Boddiker, Philipp Friedrich
 († 1683) 126.
 Böhm, Georg (get. 3. IX. 1661,
 † 18. V. 1733), Organist 126,
 131, 137ff., 139, 143f., 145,
 152ff., 158.
 Böhme „Jakob“ (XI. 1575—17.
 XI. 1624) 101ff.
 Boehmer, Heinrich 68.
 Böhmer, Justus Henning (29. I.
 1674—29. VIII. 1749) 135.
 Böhmische Brüder 9ff., 12, 16,
 23, 55, 69, 77, 78, 133, 136. —
 Gesangbücherey, Michael Weiße,
 ferner: 1566 (Tham, Geletzky
 und Herbert) 25; 1661, 1694
 136.
 von Bogatzky, Karl Heinrich
 (7. IX. 1690—15. VI. 1754) 135.

- Bonnus, Hermann (um 1504 bis 12. XII. 1548) 11.
 Bontempi [eigentl. Angelini], Giovanni Andrea (1624 bis 1. VI. 1705) 110.
 Bortnjanski, Dimitri Stepanowitsch (1751—7. X. 1825) 159.
 Bourgeois, Louis Thomas (24. X. 1676—1. 1750) 25, 72ff.
 Brätel, Burdheid [Ulrich] († um 1545) 46, 48f., 52.
 Brahms, Johannes (7. V. 1833 bis 3. IV. 1897) 154, 161ff.
 Brandenburg (Land) 69, 70, 71, 77.
 Brandl, Karl 151.
 Braunschweig, Stadt 26, 31, 90, 131. — *Land 77, Taf. IV, (Calenberg)* 102, 132.
 Breitengraser, Wilhelm (1. Hälfte des 16. Jahrh.s) 64.
 Breithaupt, Joachim Justus (1658—16. III. 1732) 135.
 Bremen 135.
 Brenz, Johannes (24. VI. 1499 bis 11. IX. 1570), schwäb. Reformator 3, 31.
 Breslau 22, 75, 90, 92, 95, 130. — *Liederbuch* 1525 18, 23.
 Brieg 129ff., 129. *Taf. V*
 Brigel, Wolfgang Karl (21. V. 1626—19. XI. 1712) 121, 128f.
 Brocks, Barthold Heinrich (22. IX. 1680—16. I. 1747) 141, 149ff., 154ff.
 Bronner, Georg (1666—1724) 137.
 Brosig, Moritz (15. X. 1815 bis 24. I. 1887) 160.
 Bruck s. Arnold.
 Brückner, Wolfgang (Schulrektor und Musiker, 17. Jahrh.) 123.
 Brugge 46, 47, 52.
 Bruhns, Nikolaus (1665—1697) 137.
 Brumman, Konrad († 31. X. 1526) 61.
 Bucenus, Paulus (2. Hälfte des 16. Jahrh.s) 97.
 Buchanan, Georg (1506—1582), schott. Humanist 80.
 Buchner, Hans (26. X. 1483 bis ca. 1540) 61.
 Bühr, Johann (1652—1700) 130.
 Bürde, Samuel Gottlieb (7. XII. 1753—28. IV. 1831) 156.
 Bugenhagen, Johann (1485 bis 20. IV. 1558), bedeutender luth. Theolog 3, 26, 31, 34, 35, 95.
 von Bunsen, Christian K. Josias Freiherr (25. VIII. 1791 bis 28. XI. 1860) 157.
 a Burck [eigentl. Möller], Joachim (1546—24. V. 1610) 79ff., 79, 79, 80, 85, 90ff., 92, 97f., 152f. — *Johannes-Passion* (1568) 97.
 Burckstaller s. Purckstaller.
 von Buschmann, Gotthard Freiherr (10. XI. 1810—21. VIII. 1888) 155.
 Buttstedt, Joh. Heinrich (25. IV. 1666—1. XII. 1727) 137ff., 141, 156.
 Buxtehude, Dietrich (1637 bis 9. V. 1707) 131, 137ff., 140, 141, 143ff., 149, 151, 153, 158f.
 Cajetan, Jakob, aus Gaëta (1469 bis 9. VIII. 1534) 46.
 Calixt, Georg (14. XII. 1586 bis 19. III. 1656), luth. Theolog 71, 101f.
 Calov, Abraham (16. IV. 1612 bis 25. II. 1686) 101.
 Calvin, Johannes (10. VII. 1509 bis 27. V. 1564) 2, 16, 67, 72, 75, 78, 91. — *Calvinismus* 69ff., 71ff., 75f., 78, 91, 100ff., 126, 162.
 Calvisius, Seth (21. II. 1556 bis 24. XI. 1615) 22, 75, 76, 78, 90, 92ff., 103f., 105.
 Cantio sacra 91. — S. lat. Motette.
 Capito s. Köpphel.
 Cappellus, Andreas 64.
 Carissimi, Giacomo (1605 bis 12. I. 1674) 13, 114, 120f., 144.
 Celler 90f., 130. — *Celler Gesangbuch* 1696 128. — *Celler Passion* (Kühnhausen), um 1700 119, 153.
 Celtis, Konrad (1. II. 1459 bis 4. II. 1508), berühmter Humanist 44.
 Chemnitz 92.
 Chor 4, 32f., 33, 34, 35ff., 57ff., 62, 67f., 91, 105ff., 119, 124, 129, 143, 158. — *Ch. i. d. dtsc. Messe* 31. — *In d. lat. dtsc. 28ff.* — *Ch.-Spaltung* 49, 94. — S. a. Kantate, Passion.
 Choral 36, 49, 57, 68, 71, 83, 90f., 105ff., 108, 110, 118ff., 121, 124, 128, 131f., 134f., 138ff., 142ff., 146ff., 149, 150, 156ff., 161. — *Ch.-Bearbeitung* 49f., 100, 104ff., 108ff., 120, 123, 128ff., 138f., 156. — *Ch.-Buch* 136, 152. — *Ch.-Fantasie* s. F. — *Ch.-Fuge* s. F. — *Gregorian.* Ch. 8, 36. — *Ch.-Konzert* s. K. — *Ch.-Monodie* s. M. — *Ch.-Motette* s. M. — *Orgel-Ch.* 104, 124, 130ff., 130, 136, 143, 148, 152f., 156. — *Ch.-Passion* s. P. — *Ch.-Tricinium* 104ff., 104. — *Ch.-Variation* s. V. — *Ch.-Vorspiel* 129ff., 137ff.
 Christenius, Johann (1. Hälfte des 17. Jahrh.s) 93.
 Christian IV., König von Dänemark und Norwegen seit 4. IV. 1588 (12. IV. 1577—28. II. 1648) Taf. IV.
 Christlane Eberhardine, Kurfürstin von Sachsen, Gem. Augusts des Starken († 6. IX. 1727) 150.
 Chrysander, K. F. Friedrich (8. VII. 1826—3. IX. 1901) 158.
 Chyträus [eigentl. Kochhäfel], Nathan (15. III. 1543—27. II. 1599) 80.
 Clajus, Christian 119.
 Claudius, Matthias (15. VIII. 1740—21. I. 1815) 15, 156.
 Clausnitzer, Tobias (1618 bis 7. V. 1684) 128.
 Clemen, Otto 68.
 Clemens non papa, [eigentl. Jakob Clement] (ca. 1510 bis ca. 1555), niederl. Komponist 72.
 Cochlaeus [Cocleus], Johannes, [eigentl. Johann Dobnek] (10. I. 1479—10. I. 1552), kath. Theolog 44.
 Coler [Colerus, auch Köler], Martin (gegen 1620 bis um 1703) 126.
 Comenius [eigentl. Komenský], Johann Amos (28. VII. 1592 bis XI. 1670) 101, 136.
 Commer, Franz (23. I. 1813 bis 17. VIII. 1887) 162.
 Completorium 32. — S. a. *Vigilien* 27.
 Copus, Nikolaus (1. Hälfte des 16. Jahrh.s) 93.
 Cornet, Christoph (* ca. 1580, beiges. 30. XI. 1618) 90.
 Corpus Evangelicorum 100.
 Corvinus, Gottlieb Siegmund (15. V. 1677—27. I. 1745) 141.
 Cramer, Joh. Andreas (27. I. 1723—12. VI. 1788) 156.
 Crassellius, Barth. (21. II. 1677 bis 10. XI. 1724) 135.
 Croce, Giovanni (um 1557 bis 15. V. 1609) 111.
 Crüger, Johann (9. IV. 1598 bis 23. II. 1662) 120, 127ff., 152f.
 Dach, Simon (29. VII. 1605 bis 15. IV. 1659) 85, 125.
 Dachser, Jakob 72.
 Dachstein, Wolfgang († um 1530) 55.
 Danzig 92, 119, 120f., 128, 131, 135, 152.
 Darmstadt 102, 121f., 136f. — *Darmstadter Gesangbuch* 1687 128. — *Darmstadter Kantional* (Graupner) 1748 154.
 Declus, Nicolaus († 21. III. 1541) 8, 22, 51.
 Decker, Joachim († 15. III. 1611) 75.
 Dedekind, Constantin Christian (* 2. IV. 1628, beiges. 2. IX. 1715) 126, 153.
 Dedekind, Euricus [Heinrich] (2. Hälfte des 16. Jahrh.s) 92.
 Degner, Erich Wolf (8. IV. 1858 bis 18. XI. 1908) 161.
 Dehn, Siegfried (25. II. 1799 bis 12. IV. 1858) 162.
 Delitzsch 119.
 Demantius, Christoph (15. XII. 1567—20. IV. 1643) 81, 91f., 93ff., 97. — *Johannes-Passion* (1631) 97, 118.
 Deutscher evangelischer Kirchengesangsverein (1883) 162.
 Dialog 120ff., 123, 144, 147. — *Allegor. D.* 121ff., 144, 149. — *Dramat. D.* 121, 142. — *D.-Konzert* 143. S. a. Heinrich Schütz. — *Dogmat. Simultan-* D. 121.
 Diana von Poitiers (3. IX. 1499 bis 22. IV. 1566), Geliebte Heinrichs II. v. Frankreich 72.
 Dibelius, Franz 152.
 „Dichterakademie“ 125.
 Dietrich, F. 130ff., 138f., 152, 153.
 Dietrich, Sixt (1490/95 bis 21. X. 1548) 40, 46, 47ff., 51f., 64, 66f., 68, 69, 72.
 Dietz, Philipp 159.
 Dillfeld, Konrad Georg († 24. IV. 1684) 133.
 Ditthey, Wilhelm (19. XI. 1833 bis 1. X. 1911) 68, 163.
 Diterich, Joh. Samuel (15. XII. 1721—14. I. 1797) 136, 155.
 Divitis, Antonius († um 1515), frz. Komp. 65.
 Döles, Johann Friedrich (23. IV. 1715—8. II. 1797) 136, 156.
 von Dolzick, Hans (1. Hälfte des 16. Jahrh.s), Kursächsischer Rat in Saalfeld 29.
 Donat, Friedr. Wilh. 163.
 Donati, Baldassare († 1603) 111.
 Donfrid, Johann (1. Hälfte des 17. Jahrh.s) 104.
 Dordrecht 70.
 Draesecke, Felix Aug. Bernh. (7. X. 1835—26. II. 1913) 160.
 Dreißigjähriger Krieg 81ff., 94, 99ff., 102, 132.
 Dresden 70, 75, 93, 100, 105, 110f., 120f.
 Drese, Adam (XII. 1620—15. II. 1701) 135.
 Dreßler, Gallus (16. X. 1533 bis nach 1580) 90, 91, 92ff., 153.
 Drews, Paul 68.
 Drümann s. Agende.
 Ducis [eigentl. Herzog], Benedikt († 1544) 40, 44, 45, 46, 47f., 48, 51ff., 64, 69, 72.
 Duilchius, Philipp (19. XII. 1562, † 25. III. 1631) 92f., 153, 158.
 Durante, Francesco (15. III. 1684 bis 13. VIII. 1755) 156.
 Ebeling, Johann Georg (get. 11. VII. 1637, † 1676) 127f.
 Eber, Paul (8. XI. 1511—10. XII. 1569) 8, 21, 85.
 Eberlin, Johann (* ca. 1465; † nach 1530) 22.
 Ebert, Jakob (26. I. 1549 bis 5. II. 1615) 148.
 Eccard, Johannes (1553—1611) 51, 54, 79ff., 79, 85ff., 85, 86, 90ff., 94, 122, 152, 158. — *Lieder auf den Choral* (1597) 85f., 88, 152. — *Preuß. Festlieder* (1642/44) 85ff., 85, 86, 87, 88, 87, 152, 158.
 von Eck, Johann Mayer (1486 bis 10. II. 1543) 48.
 Egenolff, Christian (22. VII. 1502 bis 9. II. 1555), Verleger in Frankfurt a. M. 14, 16, 24, 72.
 von Eggenberg, Hans Ulrich, Fürst, österr. Staatsmann (1568—18. X. 1634) 112.
 Ellenburg 125.
 Ellmar, Georg Christian (Pfarrer in Mühlhausen i. Th.) 145f.
 Eisenach 34, 58, 60, 70, 138, 159f., 161.
 Eisfeld (Thür.) 48.
 Eisleben 25, 77. — *Eislebener Gesangbuch* 1598 75.
 Eitner, Robert (22. X. 1832 bis 2. II. 1905) 158.
 Elmenhorst, Heinrich (19. X. 1632—21. V. 1704) 126, 134, 137f., 153.
 Elsbeth, Thomas (um 1600) 92ff.
 Elsner-Langbecker-Kopf-Knak: *Gesangbuch* 1832 158.
 Engelke, Bernhard 152ff.
 England 111.
 Epstein, Peter 99, 119f., 152ff.
 Erasmus von Rotterdam (28. (?) X. 1466—12. VII. 1536) 14, 48, 68.
 Erbauung 34, 123, 125, 131. — *E.-Kantate* s. u. K. — *E.-Lied* s. u. L.
 Erfurt 23, 24, 26, 30, 48, 60, 77, 104, 121f., 138f. — *Erfurter Enchiridion* 1524 18, 22; 37f., 69. — *Erfurter Enchiridion* 1525 23. — *Erfurter Gesangbuch* 1663 128.
 Erich, Daniel (* ca. 1660) 137.
 Erichbach, Phil. Heinr. (25. VII. 1657—17. IV. 1714) 139.
 Erythraus, Gotthard († 1617) 75.
 Evangelium 111. — *Ev.-Komposition* 66, 91ff., 106ff., 111, 121ff.
 Expert, Henry 152.
 von Eycken, Heinrich (19. VII. 1861—28. VIII. 1908) 160.
 Faber, Nikolaus (1. Hälfte des 16. Jahrh.s), Leipziger Drucker 25, 66.
 Fabricius, Werner (10. IV. 1633 bis 9. IV. 1697) 123.
 Faßit, Immanuel (13. X. 1823 bis 5. VI. 1894) 159.
 Fantasie (*Orgel-F.*) 130ff., 137. — *Choral-F.* 145, 147ff., 161.
 Fasch, Johann Friedrich (15. II. 1688—5. XII. 1758) 149.
 Fauxbourdon 64.
 Fehlbehr, Hella-Augusta 69.
 Feller, Joachim (30. XI. 1638 bis 4. IV. 1691) 123.
 Fendt, Leonhard 28, 31, 68.
 Ferdinand I., Deutscher Kaiser 5. I. 1531 (10. III. 1503 bis 25. VII. 1564) 45, 46, 47f.
 Ferrari, Benedetto (1597—22. X. 1681) 114.
 de Fevin, Antoine (um 1473 bis gegen 1515) 65.
 Figulus, Wolfgang († 1588) 90, 92ff.

- Figuralmusik s. Kunstmusik.**
Flinck, Heinrich (1445–1527) 43, 45, 64, 69. — *Schöne und auserlesene Lieder* (1536) 25, 47.
Fischer, Albert Friedrich Wilhelm (1829–27. IV. 1896), prot. Hymnolog 158.
Fischer, C. K., Orgelkomponist 161.
Fischer, Michael Gotthard (3. VI. 1733–12. I. 1829) 161.
Fischer-Krückeberg, Elisabeth 127f., 152.
Flämisch 88.
Flechsigt, W. 152.
Flemming, Paul (1609–1640) 102, 125.
Flor, Christian (1626–1697) 119, 126, 131, 151.
Förster, Kaspar (jun.); 1617 bis 1. III. 1673) 120.
Forkel, Johann Nikolaus (22. II. 1749–20. III. 1818) 155, 158f.
Formschneider [Graphaeus], Hieronymus († 7. V. 1556), Schriftgießer, Musik-Drucker und -Verleger in Nürnberg 25, 66f., 158.
Forster, Georg, Arzt (1514 bis 14. IX. 1568), Herausgeber der berühmten Liedersammlung (1539/56) 25, 45, 46, 47, 49, 52, 64, 66.
Forster, Sebastian (1. Hälfte des 16. Jahrh.s) 25, 44, 53, 66, 80.
Fortunatus, Venantius, Kirchendichter (6. Jahrh.) 9.
Franc s. Le Franc.
Franch, Johann (1618–1677), Kirchenliederdichter 128.
Franch, Joh. Wolfgang (* ca. 1641, † nach 1695), Komponist 126, 137f., 153.
Franch, Melchior (um 1573 bis 1. VI. 1639), Komponist 75, 90, 120.
Franch, Michael (16. III. 1609 bis 24. IX. 1667), Dichter 128.
Franch, Salomo (6. III. 1659 bis 11. VII. 1725), Dichter 141, 145ff.
Franchke, August Hermann (22. III. 1663–8. VI. 1727), pietist. Theolog 133ff., 135.
Franchke, Gotthilf August 136.
Franken 77, 90. — „*Fränkische Schule*“ 120f.
Frankfurt a. M. 14, 16, 24, 25, 72, 80, 81, 90, 104, 121, 135. — *Gesangbuch* 1738 137.
Frankfurt a. O. 75, 90f.
Frankreich (auch Franzosen) 59, 65ff., 72f., 75, 88, 92f., 136, 137f., 142.
Franz I., König von Frankreich (12. IX. 1494–31. III. 1547) 72.
Franz, Robert (28. VI. 1815 bis 24. X. 1892) 158, 159.
Frantz, W. 158.
Frauenlob, Heinrich († 29. XI. 1318) 11.
Fraustadt b. Posen 77.
Freiburg i. Sachsen 121.
Freiburg i. Br. 47, 61.
Freiburg i. d. Schweiz 61.
Freiheitskriege, Deutsche 157.
Frescobaldi, Girolamo (get. 9. IX. 1583, † 1. III. 1643) 114, 120.
Freundt, Cornelius († 1591) 90, 153.
Freylinghausen, Johann, Anastasius (2. XII. 1670–12. II. 1739) 127, 135ff.
Friderici, Daniel († 23. IX. 1638) 92.
Friedrich III., Kurfürst von der Pfalz (1515–1576) 12.
Friedrich III., der Weise, Kurfürst von Sachsen (1463 bis 1525) 12, 15, 65.
Friedrich Wilhelm, der „Große Kurfürst“ [v. Brandenburg] 1. XII. 1643 (16. II. 1620–9. V. 1688) 71, 101, 126ff.
Friedrich Wilhelm I., König von Preußen 25, II. 1713 (15. VIII. 1688–31. V. 1740) 133.
Friedrich Wilhelm III., König von Preußen 16, XI. 1797 (3. VIII. 1770–7. VI. 1840) 159.
Friedrich Wilhelm IV., König von Preußen 7, VI. 1840 (15. X. 1795–2. I. 1861) 160.
Fritsch, Anasverus (16. XII. 1629–24. VIII. 1701) 128.
Frobenius, Johannes (* um 1490, † X. 1527), berühmter Baseler Drucker 48.
Froschauer, Christoph († 1. VIII. 1564), berühmter Züricher (Bibel-)Drucker 23, 72.
Frottoles 44f.
Fuchs, Alois (6. VI. 1799 bis 20. III. 1853) 159.
Fuge (Orgel-F.) 156. — *Choral-F.* 138f.
Fuhrmann, Valentin 25, 81f.
Fulda, Adam v. F. s. Adam.
Funke, Friedrich (1642–20. X. 1699) 119.
Gabriele, Andrea (um 1510 bis 1586) 94f., 103.
Gabriele, Giovanni (1557 bis 12. VIII. 1612) 94f., 103f., 105, 110ff., 158.
Galliculus, Joh., gen. Alectorius (um 1520–50), 63, 64ff.
Gallus, Jac. s. Handl.
Gamersfelder, Hans (16. Jahrh.) 72.
Gastritz, Matthias (2. Hälfte des 17. Jahrh.s) 90.
Gebet (nur musik.) 119.
Gebhardt, Friedrich 30, 31, 35, 68.
Gebrauchsmusik s. u. Lied.
Gegenreformation 4, 69–99, 100, 103, 105, 129ff., 151f.
Gegenwartsverbundenheit s. aktuell.
Gehren 138, 139.
Geletzky, Johannes († 1568) 25.
Geleit, Christian Fürchtegott (4. VII. 1715–13. XII. 1769) 136, 143, 155ff.
Gemeinde 28, 67ff., 90, 140f., 143, 147, 149f., 156, 161ff. — *G.-Gesang* 29, 31, 34ff., 56, 57ff., 63, 67f., 71ff., 74ff., 83f., 100f., 119, 123f., 126, 137, 146, 150, 155ff., 158f., 162. — *G. und Musik* 71, 22, 28ff., 57, 74, 83, 110, 118ff., 123f., 138. — *G. und Wort* 22, 57, 67, 71, 75, 90, 134.
Gemeinschaft und Individuum 4f., 14, 82, 101ff., 103, 111, 115, 118, 132f., 148, 151, 153.
Generalbaß 100, 103ff., 105, 113, 116, 118ff., 124, 127ff., 136.
Gerber, Christian (27. III. 1660 bis 24. III. 1731) 137, 141.
Gerber, Rudolf 95, 96, 152ff.
Gerhard, Johann (17. X. 1582 bis 17. VIII. 1637) 102, 125, 133.
Gerhardt, Paul (12. III. 1607 bis 7. VI. 1676) 15, 101ff., 124, 126, 126ff., 135ff., 152f., 155.
Gesangbuch 22ff., 36, 39, 72, 80, 127ff., 136f., 152, 154, 159ff. — *Chorgesangbuch* 22, 25ff., 57, 80. — *Lateinisches Gesangbuch* 26. — „*Reformgesangbücher*“ 157. — *Gemeindesangbuch* 81, 102, 127, 136f. — *Privates Liederbuch* 127, 136.
Gesangbuch, Deutsches evangelisches (1926/7) 159.
Gesangsvereine (Kirchen-) 162f.
Geschichtsforschung 157 ff., 160ff., 161. — *Historismus*, 151, 161ff.
Gesius [elgentl. Gös], Bartholomäus († 1613) 75, 76, 80ff., 90ff., 94, 97f., 153.
Geuck, Valentin († um 1600) 90, 92, 153.
Gießen 136.
Giarean [elgentl. Loris], Heinrich (VI. 1488–28. III. 1563) 47.
Glein, Joh. Willh. Ludw. (2. IV. 1719–18. II. 1803) 143.
Gluck, Christoph Willibald (2. VII. 1714–15. IX. 1787) 154f.
Glück, Johann (17. Jahrh.) 119.
Gnesoluthener 69.
Göhler, Karl Georg 153f.
Görlietz 78, 80, 81.
Goethe, Johann Wolfgang (28. VIII. 1749–22. III. 1832) 155, 156, 157.
Gombosi, Otto 69f., 162.
Gossiau, Werner 162.
Gotha 78, 121, 123. — *Gesangbuch (Witt)* 1699, 1715 136. — *Handschriftl. Kantional (Walther)* 1545 95. — *Kantional 1646/46 u. d.* 128.
Gothein, Eberhard 151.
Gotter, Ludwig Andreas (26. V. 1661–19. IX. 1735) 135.
Gottesdienst s. Liturgie.
Gottsched, Johann Christoph (2. II. 1700–12. XII. 1766) 141, 150.
Goudimel, Claude (um 1505 bis VIII. 1572) 72f., 80f., 152. — *Mehrst. Kompos. d. frz. reform. Psalter* 1564 u. 1565 25, 72ff., 73.
Gradenhaler s. Kradenthaler.
Graf, Hartmann (1727–19. VIII. 1795) 155.
Graff, Paul 3f., 68, 123, 128, 137.
Gramann, Johann (5. VII. 1487 bis 29. IV. 1541) 22.
Grandi, Alessandro († 1630) 103, 110.
Graun, Karl Heinrich (* 1703 oder 1704, † 8. VIII. 1759) 135, 155, 156.
Graupner, Christoph (13. I. 1683 bis 10. V. 1760) 136, 142ff., 154.
Greffinger [Gräfinger], Wolfgang (1. Hälfte des 16. Jahrh.s) 44, 61.
Gregor, Christian (1. I. 1723 bis 6. XI. 1801) 136.
Gregorianisch: Gr. Gesang 52. — *Gr. Melodien* 9f., 13, 26, 163.
Grellter, Matthias († 12. XII. 1550) 14, 72.
Greiz 138.
Grell, Eduard August (6. XI. 1800–10. VIII. 1886) 159, 160.
Grimm, Heinrich (1593–10. VII. 1637) 95, 119.
Grössel, Heinrich 152.
Großgebauer, Theophil (1626 oder 1627–8. VII. 1661) 102f., 137.
Großmann, Burckhardt (17. Jahrh.) 92, 112.
Gruber, Franz (25. XI. 1787 bis 7. VI. 1863) 159.
Grünberg, Paul 68.
Grundig, Joh. Zacharias (1. VIII. 1696–14. VI. 1721) 116.
Grynäus, Simon (1493–1. VIII. 1541) 47.
Gryphius, Andreas (11. X. 1616 bis 16. VII. 1664) 128.
Guami, Gioseffo (ca. 1540 bis 1611) 91.
Guden, Johann 137, 141.
Günther, Christian (13. X. 1592 bis 3. IV. 1650) 141.
Günther, H. R. 151.
Gumpelzhaimer, Adam (1559 bis 3. XI. 1625) 90, 92, 153.
Guriltz, Willibald 69, 151, 152.
Gustav II. Adolf, König von Schweden XII. 1611 (9. XII. 1594–16. XI. 1632) 101.
Outknecht, Jobst, Buchdrucker in Nürnberg (1. Hälfte des 16. Jahrh.s) 22. — „*Achtliedersdruck*“ (1524) 15, 18, 20, 22. — „*Ganz neue Hymnus und Gesäng*“ (1527) 23. — *Gesangbuch* 1531 23.
Gymnasium 70.
Haas, Robert 105, 106, 152.
Händel, Georg Friedrich (23. II. 1685–14. IV. 1759) 135, 143ff., 149, 154ff., 158.
Hainlein, Paul (1626–1686) 121, 153.
Halberstadt 119.
Halle 48f., 108, 133f., 136, 138, 144. — *Hallescher Pietismus* 133f., 135f.
Hamann, Johann Georg (27. VIII. 1730–21. VI. 1788) 157.
Hamburg 70, 75f., 78, 80, 90, 119, 120f., 123, 125ff., 131f., 137f., 146, 149f., 154. — *Hamburger Melodeien-Gesangbuch (1604)* 74, 75, 90, 128, 131. — *Hamburgisches Gesangbuch 1787* 156. — „*Liederschule*“ 126.
Hamel, Fred 153f.
Hammerschmidt, Andreas (1612 bis 1675) 121ff., 126, 139ff., 143, 153, 158.
Handl [gen. Galius; elgentl. Petelin], Jakob (31. VII. 1550 bis 18. VII. 1591) 70, 90, 103, 7af. V.
Hanff, Nikolaus (1630–1706) 131, 137.
Hannover 131. — *Gesangbuch 1740* 136, 137, 156. — *Agende* 1920 160.
Harms, Gottlieb 152ff.
Harnisch, Otto Siegfried († 1630) 90, 92, 95.
Harrer, Gottlob (1703–9. VII. 1755) 156f.
Harsdörfer, Georg Philipp (1. XI. 1607–19. IX. 1658) 121.
Harttmann, Kari Friedrich (4. I. 1743–31. VIII. 1815) 156.
Harzer s. Resnarlius.
Hasse, Johann Adolf (get. 25. III. 1699, † 16. XII. 1783) 156.
Hassel, Johann Georg (30. XII. 1770–18. I. 1829) 136.
Hasler, Hans Leo (25. od. 26. X. 1564–8. VI. 1612) 75ff., 76, 89ff., 92, 94f., 103f., 111, 120f., 122, 129, 152f. — *Cantiones sacrae (1591)* 92, 152, 158. — *Lustgarten (1601)* 129. — *Sacri concentus (1601)* 92, 107, 152. — *Psalmen (Jugweils (1607)* 89, 152. — *Kirchengesänge simpliciter (1608)* 75ff., 89, 126, 152.
Hasler, Kaspar (* 16. od. 17. VIII. 1562, beiges. 21. VIII. 1618) 103.
Hauck, Virgilius (1. Hälfte des 16. Jahrh.s) 46, 48f., 52.
Haugk s. Hauck.
Hauptmann, Moritz (13. X. 1792 bis 3. I. 1868) 158, 160.
Hausmann, Valentin (* 1484 in Nürnberg), Freund Luthers und Joh. Walthers, Komponist v. Choralen 30.
Haydn, Franz Joseph (31. III. 1732–31. V. 1809) 155.

- Hechlingen 90.
 Heermann, Johann (11. X. 1585 bis 27. II. 1647) 102, 125, 127.
 Heideberg 45, 54, 55, 66, 80. — *Gesangbuch* 1745 137.
 Heilbronn 66, 130.
 Heiligenfeste 26, 28.
 Heinrich II., König v. Frankr. (31. III. 1518—10. VII. 1559) 72.
 Heinrich Julius, Herzog von Braunschweig-Wolfenbüttel (15. X. 1564—20. VII. 1613) *Taf.* IV, 89.
 Heintz, Wolff (1. Hälfte des 16. Jahrh.s) 46, 48f., 52.
 Hellinck, Lupus († 14. I. 1541) 46f., 47f., 52ff., 55, 84.
 Helmbold, Ludwig (21. I. 1532 bis 12. IV. 1598) 26, 79ff., 79, 79, 80, 80ff., 85f., 86, 87.
 Hemmel, Sigmund († 1564 oder 1565) 75f., 78.
 Hennig, Kurt 12ff., 16, 68.
 Herberger, Valerius (21. IV. 1562 bis 18. V. 1627), luth. Prediger und Dichter 77, 135.
 Herbst, Andreas (1588—26. I. 1666) 121.
 von Herder, Johann Gottfried (25. VIII. 1744—18. XII. 1803) 155ff., 159.
 Herford 77.
 Hering, C. W. 151.
 Hermann, der Mönch von Salzburg (2. Hälfte des 14. Jahrh.s) 11.
 Hermann, Nikolaus († 3. V. 1561) 8, 22, 25, 77, 158.
 Herold, Max (27. VIII. 1840 bis 7. VIII. 1921) 160f.
 Herrgott, Hans [Johann] (hinger. 20. V. 1527), Nürnberger Drucker 23.
 Herrnhuter Brüdergemeinde 133ff., 136. — *Liederbücher* 25, 136. — *Poesie* 77, 136.
 Herrschmidt, Joh. Daniel (11. IV. 1675—5. II. 1723) 135.
 von Herzogenberg, Heinrich Freiherr (10. VI. 1843—9. X. 1900) 160, 161.
 Hesse, Adolf Friedrich (30. VIII. 1809—5. VIII. 1863) 161.
 Hesse, Johann s. Heß.
 Hessen 69, 102, 152, 162. — *Gesangbuch* 1734 137; *dto.* 1814 159; *dto.* 1888 159.
 Heß, Johann (21. IX. 1490 bis 5. I. 1547) 15, 22.
 Heugel, Johann (16. Jahrh.) 25, 54, 75.
 Hey, Joh. Wilhelm (26. V. 1789 bis 19. V. 1854) 159.
 von der Heydt, Daniel 68, 151.
 Hiller, Johann Adam (25. XII. 1728—16. VI. 1804) 155ff.
 Hiller, Phil. Friedr. (6. I. 1699 bis 24. IV. 1769) 136.
 Hintze, Jakob (4. IX. 1622 bis 5. V. 1702) 127.
 Historien, Komposition biblischer 94ff., 97, 99, 115ff., 118, 119, 139f., 152f. — S.a. *Passion*.
 Hoß von Hohenegg, Matthias 70, 71, 100.
 Höpner, Friedr. 163.
 Hoffmann von Fallersleben, August Heinrich (2. IV. 1798 bis 19. I. 1874) 69.
 Hoffhalmer, Paul (25. I. 1459 bis 1537) 43, 44f., 48, 61f., 68.
 Hofkapelle 100f.
 Hohenegg s. Hoß.
 Holl, Karl 68, 101f., 151.
 Holle, Rudolf 153.
 Holstein 156.
 Homburg 137.
 Homilius, Gottfried [im Text z. T. fälschlich Friedrich] August (2. II. 1714—2. VI. 1785) 138, 155, 156.
 Hommel, Fr. 159.
 Honterus, Johannes (1498 bis 23. I. 1549), Reformator des siebenbürg. Sachsenlandes 44.
 Hordisch, Lukas (16. Jahrh.) 25, 52, 66, 80.
 Horn, Joh. Caspar (2. Hälfte des 16. Jahrh.s) 123.
 Huber, Konrad s. Hubert.
 Hubert, Konrad (1507—23. IV. 1577) 22.
 Hülsmann, Johann (4. XII. 1602—13. VI. 1661) 101.
 Huizinga, J. 68.
 Humanismus 1, 5, 14, 44f., 53, 56, 63, 67, 70, 80, 92, 132.
 Hunnius, Nikolaus (11. VII. 1585 bis 12. IV. 1643), luth. Theolog 101.
 Hunold [Pseudonym: Menantes], Christian Friedrich (1680 bis 1721) 141f., 149f., 155.
 Hus, Johannes (6. VII. 1369 bis 6. VII. 1415) 9. — *Hussiten* 47.
 Husum 137.
 Hymnus 8, 9f., 21, 26, 32, 39, 58, 59, 61, 90, 129, 130ff., 160. — *Hymnenübertragungen* 9f., 21, 29, 30.
 Indifferentismus 133, 153-162.
 Individuum (Individualismus) 5ff., 14, 49f., 52, 59, 67f., 77ff., 82ff., 93, 101f., 103f., 107, 111f., 126 132ff., 139ff., 151, 153f., 156. — S.a. *Gemeinschaft u. Individuum*.
 Innsbruck 46, 54.
 Inquisition 69.
 Instrumente in der prot. Kirchenmusik 4, 58f., 61, 62, 74, 94, 99, 100, 105ff., 108, 111, 113, 115ff., 119ff., 127, 129, 139, 143ff., 163. S.a. *Kantate, Konzert, u. a. — Instrumentaler Charakter der (Außen-) Stimmen* 40, 58.
 Isaac, Heinrich (vor 1450—1517) 15, 43ff., 45, 46f., 47, 64f.
 Isometrie s. Rhythmus.
 Italien (und Italiener) 2, 44f., 73, 88, 94, 100f., 103f., 106, 108ff., 110, 113, 118, 120, 126, 142f. — *Italienische Musik* 39, 59, 66, 70, 89, 94f., 103ff., 111, 144f. — *Italienische (Villanelle-) Dichtung* 79.
 Jahn, Otto (16. VI. 1813—9. IX. 1869) 158.
 Jannasch, Wilhelm 68.
 Jeep, Johann (1582 bis ca. 1650) 75, 90.
 Jesuiten 21, 70.
 Joachimsen, Paul 68.
 Jode, Fritz 69, 153.
 Johann Georg I., Kurfürst von Sachsen (5. III. 1585—8. X. 1656) 101.
 Johann, Kasimir, Pfalzgraf bei Rhein (7. III. 1543—6. I. 1592) 69.
 Johann Sigismund, Kurfürst von Brandenburg (8. XI. 1572 bis 23. XII. 1619) 69, 71.
 Jonas, Justus (5. VI. 1493 bis 9. X. 1555) 8, 15, 21, 34.
 Josquin des Prés [Josquinus Pratensis] (um 1450—27. VIII. 1521) 5f., 44, 45, 46f., 48, 49, 50, 52, 53, 59, 64, 65f.
 Kade, Otto (6. V. 1819—19. VII. 1900) 23, 47, 68ff., 99, 152ff., 160.
 Kafer, Joh. Phil. (um 1708, Hildburghausen) 139.
 Kästner, R. 163.
 Kaland-Bruderschaften 35.
 Kaldenbach, Christoph (11. VIII. 1613—16. VII. 1698) 86.
 Kalenberg (Hann.) 26.
 Kanne, Johann Arnold (V. 1773 bis 17. XII. 1824) 158.
 Kantate 120ff., 123, 131, 137, 139—149, 150, 155, 157, 160. — *Choral-K.* 120, 123, 132, 142, 143ff., 146, (lyrische) 147ff. — *Erbauungs-K.* 142—145. — *Evangelien-K.* 122f., 144, 147ff. — *Historien-(Passions)-K.* 119. — *Kontemplative Perikopen-K.* 142, 146ff. — *Predigt-K.* 142 bis 145. — *Solo-K.* 114, 126f., 146. — *Spruch-K.* 142, 146, (Dramat. Spruch-K.) 147ff.
 Kantional 75—84, 113, 118, 127ff., 152, 160. — *K.-Lied* 40, 44ff., *bei Rhaw* 48ff., *dto.* 52ff., 55, 58, 74—77, 78, 81ff., 85, 90, 110. — *K.-Satz* 130f., 147, 148, 156.
 Kantorei 8, 35, 36, 58, 62, 68, 129.
 Kantz, Kaspar (* letztes Viertel d. 15. Jahrh.s; † 6. XII. 1544), Nördlinger Reformator 29f.
 Karl v., Deutscher Kaiser 22. X. 1520 (24. II. 1500—21. IX. 1558) 33, 47f., 72.
 Karlstadt [eigentlich Andreas Rudolf Bodenstein] (vor 1483 bis 25. XII. 1541) 29, 30, 59.
 Kassel 54, 70, 90f., 100f., 110ff., *Taf.* V.
 Katharina von Medici, Königin von Frankreich (13. IV. 1519 bis 5. I. 1589) 72.
 Katholische Kirchenmusik 3f., 6, 13, 62, 94, 151, (Einfluß d. k. K.) 161ff. — *K. Riten* 26ff., 95. — *Katholiken als protest. Dichter* 128. — *Katholiken als protest. Komponisten* 46ff., 61, 64f., 66, 70ff., 90ff., 104, 156, 161f.
 Kaufmann, Georg Friedrich (14. II. 1679—Anf. III. 1735) 138.
 Kawerau, P. 152.
 Keimann, Christian (27. II. 1607 bis 13. I. 1662) 128.
 Keiser, Reinhard (get. 12. I. 1674; † 12. IX. 1739) 142, 149ff., 155.
 Kellner, Joh. Peter (24. IX. 1705 bis IV. 1772) 156.
 Keßler, Friedrich (1. Hälfte des 19. Jahrh.s) 159.
 Keßler, Wendelin (16. Jahrh.) 92.
 Keuchenthal, Johann (2. Hälfte des 16. Jahrh.s): *Liederbuch* 1573 22, 25, 26, *Taf.* III, 2 u. 3, 95.
 Kiel 137.
 Kiel, Friedrich (7. X. 1821 bis 13. IX. 1885) 160ff.
 Kindermann, Joh. Erasmus (29. III. 1616—14. IV. 1655) 121f., 153.
 Kirchentöne 26.
 Kirchhoff, Gottfried (15. IX. 1685—21. I. 1746) 156.
 Kirmberger, Johann Philipp 24. IV. 1721—27. VII. 1783) 155, 156.
 Kittel, Joh. Christian (18. II. 1732—18. V. 1809) 138, 156f.
 Kittel, Kaspar (17. Jahrh.) 126.
 Klavier 136, 138.
 Kießer, Leonhard (ca. 1490 bis 4. III. 1556) 61.
 Klein, Bernhard (6. III. 1793 bis 9. IX. 1832) 160.
 Killefoth, Theodor Friedr. Dethlev (18. I. 1810—26. I. 1895), prot. Theolog 160.
 Klopstock, Friedrich Gottlieb (2. VII. 1724—14. III. 1803) 143, 154f., 155f., 157.
 Klug, Joseph, Buchdrucker in Wittenberg (um 1530/40). — *Gesangbuch* 1529 20, 22, 23. — 1535 15, 19f., 24. — 1543 und 1544 24, 30.
 Knak, Gustav Friedr. Ludw. (12. VII. 1806—27. VII. 1878) 158.
 Knaust, Heinrich († um 1577) 15, 16.
 Knecht, Justin Heinrich (30. IX. 1752—1. XII. 1817) 161.
 Knöfel, Johann (2. Hälfte des 16. Jahrh.s) 92.
 Knoll, Christoph (1563—1621) 77, 129.
 Knorr von Rosenrot, Christian (15. VII. 1636—4. V. 1689) 128.
 Knüpfer, Sebastian (28. XI. 1632 bis 10. X. 1676) 122ff., 143, 153.
 Koburg 46, 75, 90, 92, 120, 125.
 Koch, Eduard Emil (20. I. 1809 bis 27. IV. 1871) 152, 158.
 Koehler-Kießlich 160.
 Köler, David (16. Jh.) 93, 153.
 Köler, Martin s. Coler.
 Köln 61, 67.
 König, Johann Balthasar (Ende v. 1691 bis Ende III. 1758) 136.
 König, N. 141.
 Königsberg 22, 46, 54f., 68, 70, 74, 119, 125, 127.
 von Königsloß, Joh. Wilh. Cornelius (16. III. 1745—14. V. 1833) 155.
 Köpfel s. Köpphel.
 Köpphel, Wolf, Buchdrucker in Straßburg (1478—XI. 1542). — „*Psalmen, Gebet und Kirchenübung*“ (1526) 23. — „*Psalmen und geistliche Lieder*“ (1537 bis 1543) 23. — *Psalter* (1538 und 1539) 23. — „*Neues ausserlesenes Gesangbüchlein*“ (1545) 23.
 Körner, Esajas (17. Jahrh.), Organist, *Taf.* IV.
 Körner, Karl Theodor (23. IX. 1791—26. VIII. 1813) 157.
 Kothen 135, 146.
 Konrad von Speyer s. Brumann.
 Konstanz 47f., 48, 61, 72.
 Kontrafaktur-Lied 12f., 14ff., 19, 21, 68.
 Konzert 100, 109ff., 113, 120ff., 123, 141, 143ff., 149, 155, 160ff. — *Dialog-K.* 143. S.a. *Schütz — Konzertal-Stil* 90, 91, 94, 103ff., 108ff., 111ff., 129. — *Choral-K.* 105f., 108, 108, 108, 118, 120, 138. — *Vokal-K.* 139.
 Kopenhagen 100, 110, 131.
 Kortkamp, Jakob († 1677?) 125, 126, 131, 163.
 Koschinsky, Fr. 163.
 Kosel s. Nikolaus.
 Kotter, Hans (ca. 1485—1541) 61.
 Krabbe, Wilhelm 152ff.
 Kradenhaller, Hieronymus (27. XII. 1637—22. VII. 1700) 127.
 Kraft, G. 152.
 Krebs, Joh. Ludwig (10. X. 1713 bis Anf. I. 1780) 138, 155, 156.
 Kretschmar, Hermann (19. I. 1848—12. V. 1924) 68, 152ff.
 Krieger, Adam (7. I. 1634 bis 30. VI. 1666) 123, 135.
 Krieger, Johann (28. XII. 1651 bis 18. VII. 1735), Bruder v. Joh. Phil. K. 121, 138, 151, 153.
 Krieger, Joh. Philipp (25. II. 1649—7. II. 1725), Bruder v. Joh. 144f., 153.

- Krieslein, Melchor, Drucker in Augsburg (um 1540) (A. 25, 66f.).
Kronmoll, Joseph 153.
Kroyer, Theodor 68, 69.
Krüger, Liselotte 163.
Kühmstedt, Friedrich (20. XII. 1809–10. I. 1858) 161.
Kühnau, Joh. Christoph (10. II. 1735–13. X. 1805) 155f.
Kühnhausen, J. G., um 1714 Kantor in Celle 119.
Kümmerle, Salomon (8. II. 1838 bis 28. VIII. 1896) 137, 151, 158.
Kürenberg [der v. K.] (um 1150 bis 1170) 11.
Kugelmann, Johann († 1542) 40, 54f., 56. — *Concentus trium vocum (1540)* 25, 53ff., 54, 55.
Kugelmann, Paul (um 1550) 55.
Kuhnau, Johann (6. IV. 1660 bis 5. VI. 1722) 123f., 142ff., 150, 151, 153, 154, *Tafel VIII*.
Kummacher, Friedr. Wilh. (28. I. 1769–10. XII. 1868) 159.
Kunst: „Darstellende K.“ 84–89, 102, 118. — „Deutende K.“ 84 bis 89, 103, 111, 118, 138, 140ff.
Kunstmusik 2f., 7f., 39, 61ff., 67f., 71ff., 74ff., 83ff., 95, 100f., 110, 112, 123ff., 127f., 134, 135, 137f., 156ff., 160f. — s. a. Latein.
Kunth, Joh. Sigismund (3. X. 1700–7. IX. 1779) 135.
Kunzen, Johann Paul (30. VIII. 1696–20. III. 1757) 155.
Kunzen, Karl Adolf (22. IX. 1720–VII. 1781) 155.
Laibach 45.
Lampe, Friedr. Adolf (18. II. 1683 bis 8. XII. 1729) 135.
Langbecker, Emanuel Christian Gottlieb (31. VIII. 1792 bis 24. X. 1843) 152, 158.
Lange, Ernst (3. I. 1650–20. VIII. 1727) 135.
Lange [Langius], Hieronymus Gregor († I. V. 1587) 90, 92, 153.
Lange, Joachim 135.
de La Rue, Pierre [Petrus Platenius] († 20. XI. 1518) 65.
di Lasso, Orlando (1532? bis 14. VI. 1594) 49, 55ff., 57, 70, 80, 84, 90, 92, 93ff., 97f., 103, 131, 152f. — *Gesang-Schule* 86, 94, 97, 103, 105, 107, 110, 111.
Lateinische Kunstmusik 7, 61ff., 67, 70, 75, 97f., 130, 150. — *L. Lieder* 10f. — *L. Liturg. Gesänge* 26ff., 28ff., 33ff., 52, 67f. — *L. Sprache* 7ff., 29, 40f., 56f., 61, 67f., 71f., 75, 93, 97. — *Relativisierung* 10, 56f., 80f., 92.
von Laufenberg, Heinrich († 31. III. 1460) 11.
Lauingen 130.
Laurenti, Laurentius (8. VI. 1660 bis 29. V. 1722) 135.
Lausch, Christoph (tätig um 1730) 139.
Lauterbach, Johann (im Text fälschl. Christian) 80.
Layritz, Friedrich (1808–1859) 58.
Lechner, Leonhard (um 1550 bis 9. IX. 1606) 84, 86ff., 91ff., 94, 97f., 107, 111, 141, 152ff., 158. — 7. *Bußpsalmen (1575 bis 1587)* 92. — *Neue Deutsche Lieder (1582)* 87, 88. — *Hohe Lied Salomonis (ca. 1606)* 93, 153. — *Sprüche von Leben und Tod (ca. 1606)* 88ff., 99, 93, 153. — *Johannes-Passion (1594)* 96, 97, 97, 153.
Le Franc, Guillaume, frz. protest. Komp., († VI. 1570) 25, 72ff.
Lehr, Leopold Friedrich (3. IX. 1709–27. I. 1744) 135.
von Leibniz, Gottfried Wilhelm Freiherr (1. VII. 1646–14. XI. 1716) 144ff.
Leichtentritt, Hugo 153.
Leipa (Böhmen) 45, 47.
Leipzig 48, 65, 70, 71, 77, 78, 80, 90f., 98, 103f., 105, 116, 122, 123, 129, 133, 136, 139, 144, 146f., 149ff., 150, 152, 156. — *Enchiridion 1528 oder 1529* 23, 69. — *Kantional (Schein)* 1627 81ff., 82/83, 128. — *Gesangbuch (Vopelius)* 1682 95, 98, 128. — *Gesangbuch* 1697 128.
Lelsner, Polykarp (18. III. 1550 bis 22. II. 1610), luther. Theolog 70, 81.
Le Jeune, Claude (1528–1600 oder 1601) 72, 152.
Le Maistre, Matthäus, niederl. Komp. († 1577) 25, 57f., 66f., 68ff., 78. — *Catechesis* 56f. — *Geistliche und weltliche deutsche Gesänge (1566)* 25, 55ff. — *Sacrae cantiones (1570)* 66. — *Schöne und auserlesene . . . Gesänge (1577)* 55ff.
Leon, Johann 77.
Lessing, Gotthold Ephraim (22. I. 1729–15. II. 1781) 156.
Leube, Hans 70, 71, 151.
Leuchner, Georg 80.
Leyding, Georg Friedrich, Organist 137.
Leyser, Polykarp s. Leiser.
Liebhold (tätig um 1700–1730) 139.
Lied 34f., 90ff., 118, 119ff., 124ff., 132, 134ff., 138, 152ff., 155ff., 157ff., 160. — *Ich-be-tonies Andachts-L.* 22, 77, 80, 82, 125, 126. — *Bedeutung des L.s* 8, 66; in der *Liturgie* 8, 21, 57, 61, 66ff. — *Begräbnis-L.* 36, 123. — *Calvinisches Lied* 72ff. — *Cantus firmus (Tenor)* 3, 39ff., 43ff.; in *Rhaws Geistl.* 1. 48ff., 52f., 55, 79, 104ff. — *Deutsches L.* 2, 31, 63, 137. — *L.-Dichtung* 8, 14, 72, 124ff., 134ff., 155ff. — *Erbauungs- und Lehr-L.* 16, 22, 77f., 102ff., 126. — *Fest-L.* 16. — *Gebrauchswert des L.s* 17f., 75. — „*Geistl. L.*“ (im 18./19. Jahrh.) 156f., 159f. — *Gemeinde-L.* 2, 7, 35ff., 57ff., 63, 67, 70, 71ff., 74ff., 81ff., 90, 99, 112, 113, 123, 129, 134, 155ff. — *Häusliches L.* 77, 80, 127, 135. — *Hymnen und Sequenzen* 9. — *Jesus-L.* 78f., 103, 126. — *Kantional-L.* s. K. — *Kinder-L.* 10, 77f., („geistl. K.-L.“) 156. — *Kontrafaktur-L.* s. K. — *Latein. L.* 10f., 80; (mehrst.) 40f. — *Latein.-deutsch. L.* 10. — *L. i. d. Liturgie* 21, 28ff., 30 bis 32, 34f. — *Marien-L.* 12. — *Mehrstimmiges polyphones L.* 2, 6ff., 10, 25f., 39f., 49–58, 70, 79, 156f. — *Melodienwandel* 15. — *L.-Motette* s. u. *Motette*. — *Originalität d. L.s* 16f., 22. — *Parodie-L.* s. *Parodie*. — *Polemisches u. politisches L.* 16, 47f. — *Psalm-L.* s. *Psalm*. — *L.-Rhythmus* 36 bis 39. — *Responsor. L.-Praxis* 51. — *Spot-L.* 11. — *Solo-L.* 100, 120, 121ff., 124ff., 128, 137. — *Sterbe-L.* 77f. — *Tenor-L.* s. *Cantus firmus-L.* — *Urform d. L.s* 39f. — *Volks-L.* 2, 4, 10, 13, 156ff. — *Vorreforma-*
- torisches L.* 10ff., 11, 21, 46f. — *Weltliches L.* 12ff., 58f., 80; s. a. *Kontrafaktur, Parodie, Weltlich*.
Liederbücher s. *Gesangbücher*.
Liegnitz 91, 92, 130.
von Lillencron, Rochus Freiherr (8. XII. 1820–5. III. 1912) 31, 67, 68f., 91, 130, 151, 158, 160f.
Lindner, Friedrich (um 1540 bis 15. IX. 1597) 91, 103.
Lipphardt, Walter 69, 153.
Lissa 136.
Literaturgemeinschaft zw. kath. und prot. Kirchenmusik s. u. „Katholisch“.
Liturgie 8, 21, 26ff., 56, 59f., 61, 68f., 90ff., 97, 101, 102, 109, 118, 123f., 134, 149, 151, 155, 157ff., 159ff., 162. — *Additionsprinzip* 26, 31, 33ff. — *Lit. Ordnungen mit Gesängen* 3, 26, 30, 31ff., 34, 35, 68. — *Orgel i. d. Lit.* 34f., 58ff., 71. — *Substitutionsprinzip* 26, 31, 33ff. — *Verhältnis d. protest. L. zur röm.-kath.* 26, 27, 28, 33, 34, 35, 57.
Liturgischer Charakter der prot. Kirchenmusik 2ff., 95, 132f., 151, 156f.
Lobwasser, Ambrosius (4. IV. 1515–27. XI. 1585) 74, 162. — *Psalter (*

- Melland, Jakob (1542—31. XII. 1577) 90ff., 92ff., 95.
 Meinling 90.
 Meistersinger 11f.
 Meißen, Land 77; Stadt 90, 93.
 Melanchthon, Philipp (16. II. 1497—19. IV. 1560) 21, 22, 26, 33f., 44, 48, 62, 63, 65 (*Bildnis bei Rhaw*), 68, 69, 70, 154.
 Meldenius, Rupertus (I. Hälfte d. 17. Jahrh.s) 100.
 Menantes s. Hunold.
 Mendelssohn, Arnold (26. XII. 1855—1933) 158, 160.
 Mendelssohn, Felix (3. II. 1809 bis 4. IX. 1847) 158, 160ff.
 Menke, Joh. Burkhard (8. IV. 1674—1. IV. 1732) 141.
 Merkel, Gustav Ad. (12. XI. 1827—30. X. 1885) 161.
 Merseburg 119, 138.
 Merulo, Claudio (8. IV. 1533 bis 4. V. 1604) 103, 111.
 Messe, lat. u. deutsch 3f., 4, 8, 13, 21, 22, 26, 27ff., 29, 30, 31, 34, 60, 64, 67, 68, 70, 71f., 90ff., 159. — *Missa brevis* 123, 150. — *Choral-M.* 123. — *Lied-M.* 91. — *Meßkompositionen* 61, 63ff., 90ff., 123, 130f., 150, 156, 160. — *Meßordnung* 28ff., 31, 32, (71). — *Missa quadrilibrata* 64. — *Parodie-M.* s. u. Parodie.
 Metrum 38ff., 44f., 53, 68, 128. — S. a. Rhythmus.
 Mette 8, 26, 32f., 60, 92, 159f.
 Meuslin s. Musculus.
 Meyer, Joachim Bartholomäus (1624—18. IV. 1701) 137, 141.
 Meyfart, Joh. Matthäus (9. XI. 1590—26. I. 1642) 125.
 Michael, Rogler (ca. 1550 bis Ende 1618) 75, 76, 99, 105.
 Michael, Tobias (13. VI. 1592 bis 26. VI. 1657) 122f.
 Militär-Gesangbuch 159.
 Minden: *Agende* 1916 160.
 Minnesinger 10f.
 Mittelalter 102.
 Mitteldeutschland: „*Mittel-deutsche Schule*“ 137ff.
 Moller, Martin 78f.
 Monodie 100, 109ff., 113ff., 116ff., 119ff., 123, 141, 143, 151. — *Choral-M.* 106f., 106, 110, 120, 121. — *Dramatische M.* 97, 107, 110ff., 120. — *Spruch-M.* 106, 110, 120.
 Montanus, Johannes s. vom Berg.
 di Monte, Philipp (1521—4. VI. 1603) 91.
 Monteverdi, Claudio (get. 15. V. 1567, † 29. XI. 1643) 103f., 106ff., 110, 111f. — *Orfeo* (1607) 111. — *Arianna* (1608) 111.
 Morales, Cristobal (um 1500 bis 14. VI. 1553) 62, 65f.
 Moralische Tendenzen 14, 16, 71ff.
 Morhardt, Peter (17. Jahrh.) 131, 137.
 Moritz der Gelehrte, Landgraf von Hessen (25. V. 1572 bis 14. III. 1632) 69, 80ff., 88, 90ff., 92ff., 110ff., 152ff.
 Mortimer, Peter (5. XII. 1750 bis 8. I. 1828) 157.
 Moser, Hans Joachim 13, 19, 44, 48, 52, 61, 68, 80, 92f., 119, 121f., 123, 151ff., 160.
 Mosewius, Johann Theodor (25. IX. 1788—15. IX. 1858) 158.
 Motette 7, 61, 70, 94, 110, 120, 121, 123, 129ff., 139ff., 156ff., 160ff. — *Choral-M.* 49f., 51ff., 55f. — *Deutsche M.* 31, 34, 93, 106ff. — *Latin. M.* 5, 28f., 32, 34, 40, 46f., 52, 56, 67, 75, 92. — *Lied-M.* 84—90, 106f., 121, 130ff. — *Spruch-M.* 91ff. — *Passions-M.* s. Figural-Passion.
 Mottl, Felix (24. VIII. 1856 bis 2. VII. 1911) 158.
 Motz, Georg (1653 bis nach 1724) 141.
 Müglin, Heinrich, Minnesinger (14. Jahrh.) 11.
 Mühlhausen (Thür.) 70, 79, 121.
 Müllich von Prag, Minnesinger (14. Jahrh.) 11.
 Müller, E. H. 152.
 Müller, Günther 136f., 141, 152f.
 Müller, Karl 68, 101ff., 151.
 Müller-Blattau, Joseph 46, 68, München 46f., 94.
 Muntzer, Thomas (um 1489 bis 30. V. 1525) 29ff., 162.
 Mürmelius [od. Mürmelling], Johannes (um 1479—2. X. 1517), niederl. Gelehrter 44.
 Musculus [eigentl. Meuslin], Wolfgang (8. IX. 1497 bis 30. VIII. 1562) 22, 29, 34, 58f., 60, 147.
 Mystik 99, 101—131, 149, 154.
 Nassau: *N.-isches Gesangbuch* 1768 155.
 Nationaler Charakter der prot. Kirchenmusik 1ff., 39, 43, 45, 132f., 151, 156f. — *National-gelehrte in Verb. m. d. Protest.* 69.
 Natopfer, Bernhard Christian (12. XI. 1774—8. II. 1846) 159.
 Naue, Johann Friedrich (17. XI. 1787—19. V. 1858) 158ff.
 Naumburg 99, 104. — *Gesangbuch* (Schemelli) 1736 137.
 Nauwach, Johann (* um 1595) 126.
 Neander, Joachim (1650 bis 31. V. 1680), reform. Kirchenliederdichter 134ff., 148.
 Nelle, Wilh. (9. V. 1849 bis 18. X. 1918) 68, 77f., 126, 135f., 151ff., 155ff., 158.
 Neuber, Ulrich, Verleger in Nürnberg, Sozlus des vom Berg s. d.
 Neue Bachgesellschaft (1900) 162.
 Neukirch, Benjamin (27. III. 1665 bis 15. VIII. 1729) 141.
 von Neukomm, Sigl. mund Ritter (10. VII. 1778—3. IV. 1858) 155.
 Neumark, Georg (16. III. 1621 bis 8. VII. 1681) 128.
 Neumeister, Erdmann (12. V. 1671—28. VIII. 1756), luth.-orth. Theolog 128, 134, 141f., 144ff., 149f., 154.
 Neuß, Heinrich Georg (II. III. 1654—30. IX. 1716) 136.
 Nicolai, Philipp (10. VIII. 1556 bis 26. X. 1608) 15, 78, 78, 81, 102, 125, 148.
 Niederlande (auch Niederländer) 44, 46, 47, 52, 56, 64ff., 66, 70, 92f. — *Niederländische Polyphonie* 39, 43f., 49, 52f., 54, 56, 57, 65f.
 Nidert, Friedrich Ehrhardt (get. 31. V. 1674, † 1717) 139.
 Nidert, Nikolaus († 16. VIII. 1700) 139.
 Niede, Georg (25. XI. 1525 bis um 1590) 77, 152.
 Niemeier, August Hermann (I. IX. 1754—7. VII. 1828) 155.
 Niemeier, Eduard (20. II. 1804 bis 12. VIII. 1884) 159.
 Nikolaus von Kose (I. Hälfte des 15. Jahrh.s), geistl. Dichter und Gelehrter 11.
 Noack, Friedrich 153.
 Nördlingen 29.
 Norddeutschland 26, 32, 70, 71, 75, 92, 94, 110, 119ff., 133. — „*Nord. Schule*“ 119ff., 137f., 146.
 Nordhausen 133.
 Notker (Balbulus) v. St. Gallen (um 840—6. IV. 912) 10.
 Novalls [eigentl. von Hardenberg], Friedrich (2. V. 1772 bis 25. III. 1801) 157f.
 Nürnberg 15, 16, 20, 23, 25f., 26, 30, 32, 48, 62, 66, 70ff., 72, 75, 78, 80, 81f., 91, 103f., 120f., 121, 128, 128. — *Nürnberg. Enchiridion* 1525 23. — *Nürnberg. Gesangbuch* 1676/77 128. — *Gesangbuch* 1731 136. — S. a. Gutknecht.
 Obrecht, Jakob (um 1430 bis 1505) 96.
 Ode 44, 53, 53, 54, 56, 75, 80ff., 85, 126, 136.
 Oeglin, Erhard (I. Hälfte des 16. Jahrh.s), Augsburger Drucker 65, 69.
 Oler, Ludwig (um 1530) 72.
 Österreich, Georg (1563 bis 9. I. 1621) 81.
 Olearius, Johann (17. IX. 1611 bis 14. IV. 1684), Kirchenliederdichter 128, 144.
 Olthoff, Statius (1555 bis 28. II. 1629) 80, 151.
 Onolzbach 136.
 Oper 106, 111, 136, 137, 140, 142f., 144, 147, 154ff., 160. — S. a. Arie.
 Opitz, Martin (23. XII. 1597 bis 20. VIII. 1639) 102, 121, 125, 127.
 Oratorium 114, 119f., 121, 139, 142ff., 147ff., 149f., 154ff., 160ff.
 Orchester s. Instrumente.
 Orgel 4, 13, 34f., 36, 52, 57f., 58, 62, 67f., 68, 71, 74, 91, 102, 128ff., 130, 136, 137ff., 148, 152ff., 155ff., 160ff. — *O.-Bewegung* 152f., 162f. — *O.-Tabulatur* 61, 129ff. — S. a. Choral, Fantasie, Fuge, Partita, Präludium, Präludium, Ricercar, Toccata.
 Originalität des Kirchenliedes 18.
 Orthodoxie 13, 89, 99, 101—131, 131ff., 135ff., 149, 154f., 156, 158.
 Oslander, Lucas (16. XII. 1534 bis 7. IX. 1604), prot. Abt 74ff., 76, 152f.
 Othmayr, Kaspar (12. III. 1515 bis 7. II. 1553) 66, 69.
 Ott, Hans, Verleger in Nürnberg (um 1533—50) 47f., 52, 55. — *Liedersammlung* 154 25, 47f., 55, 69.
 Otto, Georg (1550—1618) 90ff., 92ff., 110, 152ff.
 Oyart, Hans 61.
 Pachelbel, Johann (get. I. IX. 1653 bis 3. III. 1706) 121, 131, 138f., 140, 144, 151, 153f.
 Pädagogische Tendenzen 7f., 134. — S. a. Lehr-Lied.
 Paix, Jakob (1550 bis nach 1617) 130.
 da Palestrina, Giov. Pierluigi (1525—2. II. 1594) 4, 13, 70, 71, 91ff., 157ff., 161.
 Paminger, Leonhardt (29. III. 1495—3. V. 1567) 92.
 Pape, Joh. Heinrich (I. VII. 1789 bis 2. II. 1875) 126.
 Paracelsus, Theophrastus Bombastus von Hohenheim (17. XII. 1493—23. IX. 1541) 102.
 Parodie 12, 17, 45, 91, 129, 137, 146. — *P.-Lied* 12ff., 14ff., 19f., 22, 39, 46. — *P.-Messe* 91f., 108.
 Partita (*Choral-P.*) 138f.
 Passau 61, 92.
 Passion (*Musik*) 95—99, 149ff., 152f., 155. — *Choral-P.* 14ff., 96, 118ff. — *Figural-P.* 96ff., 96/97, 118f. — *P.-S.* 96ff., 95f. — *Misch-P.* 97ff., 98/99. — *P.-S.* 96f.
 Paul IV., Papst seit 23. V. 1555 (1476—18. VIII. 1559) 69.
 Percy, Thomas (13. IV. 1729 bis 30. IX. 1811), Bischof von Dromore 157.
 Pergolesi, Giovanni Battista (4. I. 1710—16. III. 1736) 156.
 Perikopen 28, 91, 146. — S. a. Kantate.
 Petrejus, Johannes († 18. III. 1550), Nürnberger Musikdrucker und Verleger 66f., 158.
 Petrich, Hermann 127, 152, 159.
 dei Petrucci, Ottaviano, Ital. Drucker und Verleger (18. VI. 1466—7. V. 1539) 44.
 Pezel, Johann Christoph (1639 bis 13. X. 1694) 123.
 Pfähler 151.
 Pfalz (Kur-) 69, 137. — *Gesangbuch* 1745 137.
 Pfarrer 2, 3, 4, 7, 60f., 162. — S. a. Predigt.
 Pforta 103f., 105. — *Florilegium Portense* 1618/21 (Aufl. bis 1747) 103.
 Philipisten 69.
 Picander, Pseudonym für Christian Friedrich Henrici (14. I. 1700—10. V. 1764) 141, 144, 146ff., 148, 150.
 Piersig, Fritz 69.
 Pietismus 102f., 111, 121, 122, 125, 131f., 131—153, 154, 155ff., 163. — „*Fallescher P.*“ 133f.
 Pilz, Nikolaus (I. Hälfte des 16. Jahrh.s) 46.
 Pipelare, Matthäus (15./16. Jh.), niederl. Komp. 65.
 Planckenmüller, Jörg (I. Hälfte des 16. Jahrh.s), Komponist 54.
 Plauen i. Vogtl. 90.
 Plön: *Gesangbuch* 1674 128.
 Plotz, Joh. und Kaspar (Brüder, Organ. aus Breg. um 1600) 129ff., 129, Taf. V.
 Porst, Johann (11. XII. 1668 bis 10. I. 1728) 136f.
 Porta, Costanzo (ca. 1530 bis 26. V. 1601) 92, 103.
 Postel, Christian Heinrich (11. X. 1658—22. III. 1705) 141f., 155.
 Präludium 130.
 Präludium 156, 161.
 Praetorius, Hieronymus (10. VIII. 1560—27. I. 1629) 75, 90, 91, 103, 153, 158.
 Praetorius, Jakob d. J. (8. II. 1586—21. X. 1651) 75, 90, 126, 131f.
 Praetorius, Michael (15. II. 1571 [?]—15. II. 1621) 10, 12, 51, 71, 76, 77f., 81, Taf. IV, 89ff., 91, 92ff., 100, 103ff., 108f., 111f., 118, 120, 122, 129ff., 151ff., 158, 162. — *Musae Sioniae* (1605—10) 76, 77, 89ff., 104ff., 104, 129. — *Musarum Sioniarum Motectae et Psalmi* (1607) Taf. IV, 92. — *Urania* (1613) 89. — *Polyhymnia Caduceatrix* (1619) 89ff., 105f., 108, 111. — *Polyhymnia Exercitatrix* (1619) 105. — *Puericinium* (1621) 105. — *Messen* (1611) 91. — *Magnificat-Komp.* (1611) 91.

- Predigt 3, 28, 31, 32, 34f., 67, 92, 101, 103f., 111, 115, 117, 145ff., 150, 151, 159. — S. a. Kantate.
- des Prés, Josquin s. Josquin.
- Preußen 136. — *Agende* 1894 160. — *Gesangbuch* 1828 159.
- Prudentius, Aurelius Clemens, frühchristl. Dichter (348 bis Beginn des 5. Jahrh.s) 25, 44, 53, 66, 68, 80.
- Prüfer, Arthur 152.
- Psalm 93, 111. — *Ps.-Komposition* 31, 46, 48, 51, 55, 64, 66, 91ff., 93f., 97, 106ff., 111, 120, 156f., 160. — *Ps.-Lied* 9, 15, 20, 21, 32, 72ff., 77f. — *Ps.-Töne* 28, 64, 95. — *Psalter* 23ff., 25f., (*reformierter Ps.*) 72ff., (*ref.*) 77, 78, (*ref.*) 80ff.
- Purckstaller, Johann (1. Hälfte des 16. Jahrh.s) 93.
- Quantz, Joh. Joachim (30. I. 1697–12. VII. 1773) 156.
- Quenstedt, Johann Andreas (im Text fälschl. Georg) (1617 bis 1688) 101.
- von Queinfurt, Konrad († 1382), schlesischer Geistlicher 11.
- von Quistorp, Johann d. Ä. († 1648) 102, 137.
- Rab(e), Valentin (1. Hälfte des 16. Jahrh.s) 93.
- Rain, Konrad s. Rehn.
- Rambach, August Jakob (im Text fälschl. Joh.) (28. V. 1777–7. IX. 1851) 68, 158.
- Rambach, Johann Jakob (24. II. 1693–18. IV. 1735) 134ff., 136.
- Ramler, Karl Wilhelm (25. II. 1725–11. IV. 1798) 154ff.
- Ramminger, Melchior, Buchdrucker in Augsburg (um 1520/40) 23.
- von Ranke, Leopold (21. XII. 1795–23. V. 1886) 157.
- Raselius, Andreas (um 1563 bis 6. I. 1602) 92ff.
- Rastenberg 123.
- Rationalismus 2, 16, 53, 74ff., 128, 133, 135ff., 140ff., 149, 150, 154ff., 160.
- von Raumer, Karl (9. IV. 1783 bis 2. VI. 1865) 158.
- Rauscher, Andreas (16. Jahrh.), Erfurter Drucker 23.
- Rautenstrauch, Joh. 36, 68.
- Ravensburg: *Agende* 1916 160.
- Reformation I, 1–69, 74, 82ff., 91, 93, 132, 151ff., 151, 153f.
- Reformierte Kirche 70ff., 72f., 80, 99, 135, 146, 159.
- Regensburg 75, 127.
- Reger, Max (10. III. 1873 bis 11. V. 1916) 138, 161f.
- Regius, Urbanus (V. 1489 bis 23. III. 1541), Humanist und Theolog: *Christe qui lux es* (*Christ der du bist*) 9.
- Reichardt, Johann Friedrich (25. XI. 1752–27. VI. 1814) 155f., 156, 157.
- Reichenbach, Herman 69.
- Reimann, Georg (fälschl. Johann) (Ostern 1570–9. VI. 1615) 85.
- Rein, Konrad (1. Hälfte des 16. Jahrh.s), Komponist 64.
- Reineccius, Georg Theodor (1660 bis 30. XI. 1726) 139.
- Reinken, Jan Adam's (27. IV. 1623–24. XI. 1722) 120, 131, 137.
- Reinthal, Karl Martin (13. X. 1822–13. II. 1896) 159.
- Relativisierung s. Lateinisch.
- Reilstab, Joh. Karl Friedrich (27. II. 1759–19. VIII. 1813) 155.
- Rembt, Joh. Ernst (1749 bis 26. II. 1810) 156.
- Renaissance 5, 44f., 49, 50, 57, 67, 68f., 84, 115, 140, 152.
- Rener, Adam (* um 1480), niederl. Komp. 64f., 65f.
- Resinarius, Balthasar (1. Hälfte des 16. Jahrh.s) 40, 45, 47f., 51f., 55f., 64f., 66. — *Johannes-Passion* (1544) 97.
- Restaurationsbestrebungen in der ev. Kirchenmusik des 19. Jahrh.s 157ff., 161ff.
- Reubek, Julius (23. III. 1834 bis 3. VI. 1858) 161.
- Reusch, Johannes (um 1520 bis 27. II. 1582) 93.
- Rezitativ: s. u. Arie, Kantate, Konzert.
- Rhaw, Georg (1488–6. VIII. 1548), Komponist, Drucker und Verleger in Wittenberg 25f., 48f., 48, 54f., 55f., 62, 64, 65, 68. — *Triclinien* (1542) 65. — *Liturgisch-musikalische Drucke* 62–66, 62, 63, 65. — *Neue deutsche Gesänge zu 4–5 St.* (1544) 25, 158. — *Neue deutsche geistl. Lieder* (1544) 45, 45 bis 53, 65, 69. — *Biclinien* (1545) 65, 69.
- Rhegius, s. Regius.
- Rheinberger, Joseph Gabriel (17. III. 1839–25. XI. 1901) 161.
- Rheinland 159.
- Rhythmus 75, 128f., 137, 152, 159. — *Rh. d. Gemeinde-gesanges* 30ff., 128, 156, 159. — S. a. Lied.
- Ricercar (*Orgel-R.*) 130.
- Richafort, Jean (1. Hälfte des 16. Jahrh.s), niederl. Komp. 65.
- Richey, Michael (1. X. 1678 bis 10. V. 1761) 141.
- Richter, Christian Friedr. (5. X. 1676–5. X. 1711) 135.
- Richter, Ernst Friedrich (24. X. 1808–9. IV. 1879) 160.
- Riemann, Hugo (18. VI. 1849 bis 10. VII. 1919) 152.
- Riemer, O. 152.
- Ries, Ferdinand (29. XI. 1784 bis 13. I. 1838) 160.
- Rietschl, Georg 57ff., 60, 67, 68f.
- Riga 119.
- Rinck, Joh. Christian Heinr. (18. II. 1770–7. VIII. 1846) 159, 161, 163.
- Rinckart, Martin (23. IV. 1586 bis 8. XII. 1649) 125.
- Ringwaldt, Bartholomäus (1530 bis 1598) 8, 77, 81, 127.
- von Rintelen, F. J. 162.
- Rist, Johann (8. III. 1607 bis 31. VII. 1667) 102, 121, 124, 125, 124ff., 127ff., 137, 152.
- Ritschl, Albrecht Benjamin (25. III. 1822–20. III. 1889) 151.
- Ritter, August Gottfried (25. VIII. 1811–26. VIII. 1885) 130, 153, 161.
- Ritter, Christian (ca. 1650 bis nach 1725?) 144.
- Ritter, Gerhard 68.
- Rodigast, Samuel (19. X. 1649 bis 19. III. 1708) 128.
- Römhildt, Johann Theodor (23. IX. 1684, belges. 26. X. 1756) 160.
- Rolle, Johann Heinrich (23. XII. 1718–29. XII. 1785) 155, 156, 163.
- Rom 46, 64, 94, 103, 120.
- Romantik 85, 157, 161ff.
- Romberg, Andreas (27. IV. 1767 bis 10. XI. 1821) 160.
- Roselli [oder Rosselli], Francesco (um 1550), Kapellm. an St. Peter in Rom 64.
- Rosenmüller, Johann (* ca. 1620, belges. 12. IX. 1684) 123f., 153.
- Rosthus, Nikolaus 92, 99.
- Rosto, K. 102, 126.
- Rotenbacher, Erasmus (16. Jh.) 66, 69.
- Roth, E. E. 163.
- Rothe, Johann Andreas (12. V. 1688–6. VII. 1758) 136.
- Rothe, Johann Christoph (1653 bis 1720) 119.
- Rothenburg ob d. T. 81.
- Rubert, Joh. Martin (etwa 1614 bis 1680) 120.
- Rudolfinger, P. 47.
- Rudolstadt 119, 138, 139.
- Runge, Christoph (1619–XII. 1681), Berliner Drucker und Verleger 127.
- Ruopp, Johann Friedrich († 26. V. 1708) 135.
- Rupisch, Konrad († gegen 1525) 31.
- Rust, Wilhelm (15. VIII. 1822 bis 2. V. 1892) 148f., 158.
- von Saalfeld, Ralf 152.
- Sachs, Hans (5. XI. 1494 bis 19. I. 1576) 11f., 15, 75.
- Sachsen 68f., 70, 71, 90, 102, 121, 128, 133, 135, 139, 152, 156.
- Saiblinger, Sigmund (1. Hälfte des 16. Jahrh.s) 23, 66.
- Salminger s. Saiblinger.
- Sampson, niederl. (?) Komponist aus der 1. Hälfte des 16. Jh.s 64.
- Sandberger, Adolf 152f.
- Sankt Gallen 48, 61.
- Scandellus, Antonius (1517 bis 18. I. 1580) 55, 66, 78, 90ff., 97f., 98/99, 99f., 115, 153.
- Schadaeus [elgentl. Schade], Abraham (um 1600) 103.
- Schade, Joh. Kaspar (13. I. 1666 bis 25. VII. 1698) 135.
- Schalling, Martin (21. IV. 1532 bis 29. XII. 1608) 78.
- Schechinger, Hans (um 1485 bis um 1560) 61.
- Scheel, Otto 68.
- Schuffler, Johann [Angelus Silesius] (1624–9. VII. 1677) 125, 136f.
- Scheibe, Joh. Adol. (get. 5. V. 1708, † 22. IV. 1776) 154f.
- Scheidemann, David (17. Jh.) 75, 76.
- Scheidemann, Heinrich (ca. 1596 bis anfangs 1663), 75, 123, 126, 131.
- Scheldt, Samuel (1587–30. III. 1654) 105, 111, 120, 122, 131, 152, 158. — *Cantiones sacrae* (1620) 108. — *Geistliche Konzerte* (1621/22) 108. — 8. Psalm 108. — *Tabulatura nova* (1624) 131, 153, 158, 7. af. I/V. — *Parodiemesse über d. 6. Ps. — Neue geistl. Konzerte* (1631–40) 108, 108. — 3. Magnifikat 109. — *Liebliche Kraftblumen* (1635) 109, 109. — 70 Symphonien (1644) 109. — *Görlicher Choralbuch* (1650) 129.
- Schein, Johann Hermann (20. I. 1586–19. IX. 1630) 81ff., 94, 100, 105ff., 108, 110, 111, 113, 120, 125, 152ff., 158. — *Cymbalum Sionum* (1615) 105. — *Das Te Deum laudamus* (1618) 106. — *Opella nova* (I.: 1618) 105, 105/6. —
150. Psalm (1620) 106. — *Israelsbrunnlein* (1623) 106, 107, 112, 153. — *Opella nova* (I.: 1626) 106, 107. — *Kantional* (1627) 81ff., 82/83, 128f.
- Schelle, Johann (6. IX. 1648 bis 10. III. 1701) 122ff., 140, 143, 153.
- Schenk, Hartmann (7. IV. 1634 bis 2. V. 1681) 128.
- von Schenkendorf, Max (11. XII. 1783–11. XII. 1817) 157.
- Scherling, Arnold, 58, 68, 123f., 145, 149, 151ff., 155f., 159.
- Schicht, Joh. Gottfried (29. IX. 1753–16. II. 1823) 155, 156, 159.
- Schiebler, Daniel (25. III. 1741 bis 19. VIII. 1771) 155.
- Schieferdecker, Johann David (9. XI. 1672–11. VI. 1721) 144.
- Schiff, Christian 141.
- Schlidt, Melchior (1593–28. V. 1667) 131.
- Schirmer, Michael (VII. 1606 bis 4. V. 1673) 127.
- Schleiermacher, Friedr. Ernst Daniel (21. IX. 1768–12. II. 1834) 135, 157ff.
- Schlesien 100, 127, 133, 135.
- Schleswig 131, 137, 156.
- Schmid d. Ä., Bernhard (1520 bis ca. 1592) 129.
- Schmid, Ernst Fritz 153.
- Schmidt, Fritz 153.
- Schmidt, Johann Eusebius (1663 bis 1745) 135.
- Schneider, Friedrich (3. I. 1786 bis 23. XI. 1853) 159, 160.
- Schneider, Georg Abraham (19. IV. 1770–19. I. 1839) 155.
- Schneider, Johann Gottlob II (28. X. 1789–13. IV. 1864) 161.
- Schnellinger, Valentin 54.
- Schobert, Ludwig (6. IX. 1813 bis 8. VII. 1881), 69, 152ff., 159.
- Schöffner, Peter, der Jüngere (1. Hälfte des 16. Jahrh.s), Buchdrucker in Mainz, Worms (mit Aparius), Straßburg und Venedig 23, 66.
- Schop, Johann († ca. 1665) 120, 126f., 153.
- Schreiber, Max. 152.
- Schrems, Theobald 162.
- Schröder, Johann Heinrich (1666–30. VI. 1699) 135.
- Schroter, Leonhard (um 1540 bis 1595) 80, 90ff., 93, 153.
- Schuback, Jakob (um 1726 bis 15. V. 1784) 149.
- Schubart, Christian Friedr. Dan. (26. III. 1739–10. X. 1791) 156.
- Schütz [Sagittarius], Heinrich (8. X. 1585–6. XI. 1672) 75ff., 84, 90f., 93f., 100f., 105ff., 110–118; *Handschr.*: 110, Taf. V: 119ff., 125, 132, 140ff., 152ff., 158 162f., 116. Psalm (nach 1616?) 111ff., 112. — *Psalmen Davidse* etc. (1619/99) 111f., 24. 133. Psalm (1619) 111. — *Lat. Magnifikat* 111. — *Dialog Vater Abraham* (vor 1623?) 117. — *Osterhistorie* (1623) 99, 115ff., 117, 118, Taf. V. — *Cantiones sacrae* (1625) 112, 112, 116. — *Aria de vitae fugacitate* (1625) 112, 120. — *Beckerscher Psalter* 1628 u. 5. 78ff., 81, 112, 118. — *Symphonie sacrae* (1629/47/50) 113f., 114, 129f. — *Dialoge* (um 1630) 106, 116f., 117. — *Exequien* (1636) 118. — *Kleine geistl. Konzerte* (1636/19)

- 113f., 113, 122. — *Dialoge* (zw. 1640 u. 50) 116f. — *Sieben Worte* (1645) 118f. — *Geistl. Chormusik* (1648) 114, 115, 122. — *Zwölf geistl. Gesänge*, darunt. *dtsh. Messe* (1657) 115f., 115. — *Weihnachtshistorie* (1664) 118f., 158. — *Passionen* (1665/66) 116, 118f., 158. — *Deutschs. Magnifikat* (1671) 115. Schütz, Johann Jakob (7. IX. 1640—22. V. 1690) 135. Schule 80f., 162. — *S.-Chor* 4, 8, 10, 35, 36, 64, 80, 100, 129, 162. — *Latein-S.* 80. Schultze, Christoph (XII. 1606 bis 28. VII. 1683) 119, 153. Schulz, Johann Peter Abraham (31. III. 1747—10. VI. 1800) 155f. Schulz, Karl 162. Schumann, Robert (8. VI. 1810 bis 29. VII. 1856) 158. Schumann, Valentin, Buchdrucker in Leipzig um 1530/40: *Liederbuch* 1539 15, 20, 24; 1540 24. Schwäbisch-Hall 31. Schwartz, Rudolf 151ff. Schweiz 137. Schwemmer, Heinrich (28. III. 1621—26. V. 1696) 121, 153. Schwenckfelder Richtung 16. Schwertel, Joh. (16. Jahrh.), Wittenberger Drucker und Verleger 66. Scriver, Christian (2. I. 1629 bis 5. IV. 1693) 135. Scultetus, Andreas (um 1625 bis 1647) 71. Sebastiani, Johann (30. IX. 1622 bis Frühjahr 1683) 119, 153. Sedulius, Coelius (Irland um 450) 9, 25. Seestädte 77. Seiling, E. 68. Seiffert, Max 151ff. Selich, Daniel (17. Jh.) 120. Selle, Thomas (23. III. 1599 bis 2. VII. 1663) 119ff., 123, 124. Selnicker, Nikolaus (6. XII. 1530 bis 24. V. 1592) 8, 15, 55, 78f., 81f., 95. Senfl, Ludwig (um 1492 bis um 1555) 6, 40, 44, 45f., 46ff., 49f., 49/50, 55f., 64f., 68, 69, 84. Sequenz 8, 9ff., 28, 32, 58, 59, 130. Sicher, Fridolin (1. Hälfte des 16. Jahrh.s), Organist 61. Siefert, Paul (1586—6. V. 1666) 131. Sinold [gen. von Schütz], Philipp Balthasar (5. V. 1657—6. III. 1742) 135. Smend, Julius 30f., 68. Socinianismus 135. Solo-Sänger 100f., 102, 111, 119. — *S.-Gesang* 105, 123, 129, 141, 143, 147. — *S.-Violine* 106. — *S. a. Kantate, Konzert, Bachs Passionen*. Sondershausen 119. Sophie Elisabeth, Herzogin zu Braunschweig und Lüneburg (20. VIII. 1613—12. VII. 1676) 110. Sorge, Georg Andreas (21. III. 1703—4. IV. 1778) 156. Spätgotik 5, 43, 44, 53, 67, 84. Spalatin, Georg Burkhardt (1484 bis 16. I. 1545) 29. Spangenberg, Cyriacus (14. VI. 1528—18. II. 1604) 25. Spangenberg, Johann (1484 bis 13. VI. 1550) 66. — „*Cantiones ecclesiasticae*“ und „*Kirchengesänge deutsch*“ (1545) 24, 26, *Taf.* 11f., 1. Spanien 65ff. von Spee, Friedrich (25. II. 1591 bis 7. VIII. 1635) 128. Speer, Daniel (* 1620/25, † 1693 od. 94), Organist 136f. Spener, Philipp Jakob (13. I. 1635—5. II. 1705), Pietist 101, 132ff., 135, 137. Spengler, Lazarus (13. III. 1479 bis 7. IX. 1534) 8, 21. Speratus, Paulus (13. XII. 1484 bis 12. VIII. 1551) 8, 15, 18, 22, 47, 147. Spervogel (12. Jahrh.), mittelhochdeutscher Dichter 11. Speth(e), Andreas 80. Speyer 61. Spieß, Johann Martin (1696 bis 4. VI. 1772) 137. Spitta, Friedrich (10. I. 1852 bis 8. VI. 1924), Bruder von Phil. Sp. 69. Spitta, Karl Joh. Phil. (I. VIII. 1801—28. IX. 1859) Vater des Bach-Biographen 159. Spitta, Joh. Aug. Philipp (27. XII. 1841—13. IV. 1894), Bach-Biogr. 137, 153, 158ff. Spohr, Ludwig (5. IV. 1784 bis 22. X. 1859) 160. Sprache. — *Problem der Kirchensprache* s. Lateinisch. Sprottau 77. Spruch s. Motette. Staden, Johann (* 1581, belges. 15. XI. 1634) 100, 120f., 153. Staden, Sigm. Gottlieb (1607 bis 30. VII. 1655) 126. Stahl, Johann (1. Hälfte des 16. Jahrh.s) 40, 46, 52, 64f. Stahl, Wilhelm 68, 151. Steier, Sylvester (16. Jahrh.) 80. Steigleder, Johann Ulrich (get. 22. III. 1593, † 10. X. 1635) 131f. Steiner, Johann Ludwig (um 1688 bis um 1761) 137. Stelniger, Paul (18. Jahrh.) 149. Stephani, Clemens, aus Buchau (um 1550) 25, 66, 92f., 95. Stephanii, Joh. 130. Stettin 22, 92, 97. Steurlein, Joh. (1546–1575) 90, 97, 152. Stobäus, Johann (6. VI. 1580 bis 11. IX. 1646) 85, 85ff., 90. Stockfleth, Heinrich Arnold (25. I. 1740—26. VIII. 1786) 128. von Stöcken, Christian (15. VIII. 1633—4. IX. 1684) 128. Stölzel, Gottfried Heinrich (13. I. 1690—27. XI. 1749) 142, 149. Stolsagen, Kaspar (2. Hälfte des 16. Jahrh.s) 77f. Stoltzer, Thomas (vor 1450 bis 29. VIII. 1526) 43, 45, 46f., 48f., 54f., 64f., 69f., 93f. Stralsund 120f. Straßburg 22, 23f., 47, 61, 69, 72f., 75, 129. — „*Straßburger Kirchenamt*“ (1525) 19f., 19, 23, 30, 72. — *S. a. Köppel, Waldmüller*. Straube, Karl 153. Strich, Fritz 67, 68. Strube, Adolf 153. Strunck, Delphin (1601—94) 131. Strutius, Thomas (17. Jahrh.) 119. Stürmer, Wolfgang (16. Jahrh.), Erfurter Drucker 24. Sturm, Christoph Christian (25. I. 1740—26. VIII. 1786) 156. Stuttgart 131. — *Stuttgarter Gesangbuch* 1691 128. — *Gesangbuch* 1692 (Speer) 136. Succo, Friedrich (* 14. II. 1868) 159. Süddeutschland 32, 47, 70, 72, 75f., 104, 121. Südtirol 86, 88. Sweelinck, Jan Pieterszon (1562 bis 16. X. 1621) 108, 131, 162f. Tag, Christian Gottlieb (1735 bis 19. VI. 1811) 138. Takt s. Rhythmus. Tanz: *Tanzmelodien f. Kirchenlieder* 137f. — *Tänze in Orgelbearbeitungen* 59, 138. Tarnow, Johann (19. IV. 1586 bis 22. I. 1629) 102. Tauler, Johannes (um 1300 bis 1361), deutscher Mystiker 11. Telemann, Georg Philipp (14. III. 1681—25. VI. 1767) 135, 137, 140, 142, 149, 154f. Terry, Charles Sanford 152f. Terry, Sir Richard 162. Tersteegen, Gerhard (27. XI. 1697—3. IV. 1769) 128, 136f. Teschner, Gustav Wilhelm (26. XII. 1800—7. V. 1883) 152. Theile, Johann (* 29. VII. 1646, b'iges. 24. VI. 1724) 119, 123f., 153f. Thibaut, Justus (4. I. 1774 bis 28. III. 1840) 158. Thiele, Louis (18. XI. 1816 bis 17. IX. 1848) 161. Thilo, Valentin (2. I. 1579 bis 27. VII. 1662) 125. Tholuck, A. 151. Thomasius, Christian (1. I. 1655 bis 23. IX. 1728), Philosoph und Rechtslehrer 133. Thüringen 70f., 77, 88, 90, 120, 121, 123, 128, 132, 135, 139. Tietze, Christoph (24. V. 1641 bis 21. II. 1703) 128. Tilgner, Gottfried 141. Tode, Heinrich, Julius (31. V. 1757—30. XII. 1797) 155. Tokkata (Orgel-T.) 130ff., 156. Toledo 65. Topff, Johann (um 1680—1700 tätig) 139. Torgau 36, 64, 70, 90f., 103. Trient: *Trienter Codices* 44. Tridentiner Konzil 4, 13, 28, 59. Triller, Valentin (um 1555 Pfarrer in Schlesien, 1573 vertrieben), „*Schlesisch Singbüchlein*“ 1555ff. 11, 16, 25f., 54f. Tritonius, Petrus (15./16. Jh.), Humanist 44. Troeltsch, Ernst 68, 134f., 151, 162. Trunz, E. 162. von Tucher auf Simmelsdorf, Gottlieb Freiherr (14. V. 1798 bis 17. II. 1877) 69, 152, 158f. Tumpel, Wilhelm 152, 158f. Turk, Daniel Gottlob (10. VIII. 1756—26. VIII. 1813) 155, 156, 157. Tunder, Franz (1614—5. XI. 1667) 120f., 123, 131, 138, 139, 140, 143ff. Turbae s. Passion, ferner: 142. Uihart, Philipp (1. Hälfte des 16. Jahrh.s), Augsburgs Drucker und Verleger 23, 66, 72. Ulm 46. — „*Picardisches Gesangbuch*“ (1539) 23. Ulrich, Herzog von Württemberg 1498 (1487—6. XI. 1550) 48. Universität 70. Unna 78. Uz, Johann Peter (3. X. 1720 bis 12. V. 1796) 143. Variation: *Choral-V.* 112, 120, 122ff., 130, 130ff., 136, 137, 141, 143ff., 146, 148. — *Weltl. Klavierlied-V.* 138. — *Lied-V.* 144. — *Ostinato-V.* 118. Vecchi, Orfeo (1540 bis vor 1604) 103. Vehe, Michael († 1539), kath. Theolog 23, 48, 69. Venedig 94f., 103f., 108, 110ff., 113, 123. Verdelot [Verdelotto], Philippe (um 1525—1565), niederl. Madrigalkomp. 65. Vespasius [eigentlich Wepse], Hermann, Pfarrer in Stade um 1570—90 16. Vesper 4, 8, 26, 32f., 64f., 92, 159f. Vetter, Andreas Nikolaus (30. X. 1666—1710) 138. Vetter, Daniel († 1721), Leipziger Organist 136. da Vianana [eigentlich Grossi], Ludovico (1564—2. V. 1627) 103ff. Victorinus, Georgius (um 1600) 104. Vlerdanck, Johann (1. Hälfte d. 17. Jahrh.s) 120. Vigilien 27. — *S. a. Completorium* 32. Villanellen 79. Vincentius, Caspar († 1624) 103. Vintzius, Georg 104. Virtuos 94, 99, 100, 102, 105f., 112, 120, 126, 131, 137f., 160, 161ff. Vockerodt, Gottfried (24. IX. 1665—10. X. 1727) 139. Voctus [eigentlich Voigt], Michael 1526—10. III. 1606) 66. Vogt(e)huber, Georg (um 1600), Komponist 46, 52. Vogler, Georg Joseph, Abt (15. VI. 1749—6. V. 1814) 160, 161. Vogther, Heinrich (um 1500), Buchdrucker in Straßburg und Zürich 72. Voigt, Michael s. Voctus. Volkstümlichkeit der *ev. Kirchenmusik* 21f., 39, 44f., 126f., 4. *Pietismus* 133, 137. — *Unvolkstüm.* (Walther's dt. Liedtyp) 43, (Schütz) 118, (Bach) 132. Volksverbundenheit s. national. Vopelius, Gottfried (28. I. 1635 bis 3. II. 1715) 95, 98, 128. Vulpis, Melchior (belges. 7. VIII. 1615) 75, 78, 81, 90ff., 93f., 95, 98, 115. Wachter 16. Wackernagel, Phil. (28. VI. 1800 bis 20. VI. 1877) 68, 151ff., 158. Wagner, Joh. Konrad (14. II. 1706—15. [?] X. 1774) 139. Wagner, Peter (19. VIII. 1865 bis 1933) 152. Waldis, Burkhard (um 1490 bis 1556 od. 57) 24, 25f. (s. a. Heugel), 72, 72, 75. Waldmüllersches „*Gesangbuch*“ (1541) 23. Walliser, Christoph Thomas (17. IV. 1568—26. IV. 1648) 75, 91. Walther, Johann, sen. (1496 bis 24. IV. 1570) 5, 7, 15, 19f., 23, 26, 30, 36, 39, 40—44, 41/42, 43, 45f., 47, 51, 53, 55f., 64f., 75f., 95ff., 152ff., 162. — *Wittenberg. Gesangbuch* 1524 7, 19f., 22, 25, 40ff., 41, 43ff., 54, 69; 1525 23, 40, 43; 1537, 1544, 1551 23, 40, 43ff. — *Kantional* 1545 95. — *Passionen n. Matth. u. Joh.*, um 1550 25, 95f., 96, 98, 153. — *Neues christl. Lied* 1561 25. — *Christl. Bergreihen* 1561 25, 45. — *D. christl. Kinderlied* D. M. Luthers Erhalt uns, Herr (1566) 15, 25.

- Walther, Johann, junior (8. V. 1527—8. XI. 1578) 15.
 Walther, Joh. Gottfried (18. IX. 1684—23. III. 1748) 138, 153.
 Wanning, Johann († 1604?) 92.
 Wartburg 29.
 von Wart, Benedikt, Sammler von Meistersingerweisen (um 1600) 12.
 Weber, Georg (* vor 1540) 86.
 Weber, Gustav (30. X. 1845 bis 12. VI. 1887) 152.
 Weber, Paul (18. IX. 1625 bis 13. VII. 1625) 121.
 Wecker, Georg Kaspar (2. IV. 1632—20. IV. 1695) 121f., 153.
 Weckmann, Matthias (1621 bis Anf. 1674) 120f., 130, 131, 143, 153, 158.
 Weidmann, Joh. 86.
 Weikersheim 75.
 Welland, Julius Johann (17. Jahrh.) 126.
 Weimar 70, 75, 90, 125, 138, 145ff.
 Weimar, Gottfried (* 20. VII. 1860) 159.
 Weinmann, Johann († 1542) 46, 48f., 52.
 Weise, Christian (30. IV. 1642 bis 21. X. 1708) 141, 146.
 Weiß, Christian s. Weise.
 Weiß, Hans [Johannes] († um 1545), Buchdrucker in Wittenberg und Berlin 23.
 Weiße, Christian s. Weise.
 Weiße, Michael, Pfarrer in Mähren († 1542). *Gesangbuch d. böhm. Brüder (1531ff.)* 9ff., 19, 23, 28, 69.
 Weißel, Georg (1590—1. VIII. 1635) 125.
 Weißentels 110f., 144f.
 Weißensee, Friedrich (um 1560 bis 1622) 90, 93.
 Weltlich und Geistlich 13f., 59, 60, 61, 67, 72, 103, 132f., 134ff., 155.
 Werner, Arno 68, 163.
 Werner, P. 152.
 Werner, Th. W. 69.
 Wesel 136.
 Westfalen 159.
 Westphal, Joh. 68, 151ff.
 Wetzstein, O. 152.
 Widmann, Benedikt (5. III. 1820 bis 4. III. 1910) 151.
 Wien 45, 48, 61.
 Windsheim 81.
 Winkler, Johann Joseph (23. XII. 1670—11. VIII. 1722) 135.
 von Winterfeld, Carl (28. I. 1786 bis 19. II. 1852) 9, 17f., 20, 54, 68, 69, 78, 85, 86, 151ff., 157ff., 160.
 Wisby 130.
 Witt, Christian Friedrich (ca. 1660—13. IV. 1716) 136.
 Wittenberg 20, 22, 23f., 25f., 29, 30, 31, 34f., 47, 48f., 58, 60, 64, 66, 95, 101, 126, 129, 137. — *Enchiridion (1526)* 23. — S. a. Joh. Walther (sen).
 Witzstat, Joh., von Wertheim, Wiedertäufer (um 1550) 15.
 Wockenfuß, Peter Laurentius (17. Jahrh.) 126, 137f.
 Wölbing, Willi 48, 68.
 Wölfls (Thür.) 77.
 Wolf, Johannes 34, 68f.
 Wolfenbüttel 70, 77, Taf. IV, 89ff., 93, 100, 110, 120, 123, 126, 131. — *Gesangbuch 1692* 136.
 von Wolff, Christian Freiherr (24. I. 1679—9. IV. 1754) 133, 135.
 Wolff, Johann (16. Jahrh.) 25.
 Wolgast, Johannes 152ff.
 Wolkenstein, David (19. XI. 1534—11. IX. 1592) 75.
 Woltereck, Christoph (1. VII. 1686—11. VI. 1735) 141.
 Woltersdorf, Ernst Gottlieb (31. V. 1725—17. XII. 1761) 135.
 Woltz, Johann (um 1600), Organist 130.
 Wortvortrag 49, 64, 105, 108, 111, 113, 114.
 Wullner, Franz (28. I. 1832 bis 7. IX. 1902) 152.
 Württemberg 61, 70, 75f., 102f., 132ff., 135, 152, 162. — *Gesangbuch 1844* 152.
 Wustmann, Rudolf (5. I. 1872 bis 15. VIII. 1916) 152.
 Zacharia, Friedrich Wilhelm (1. V. 1726—30. I. 1777) 155.
 Zachow, Friedrich Wilhelm (19. IX. 1663. 1^a. VIII. 1712) 138, 144f., 153ff., 154.
 Zahn, Joh. (1. VIII. 1817 bis 17. II. 1895) 68, 136f., 151ff., 158ff.
 Zangius [Zange], Nikolaus († um 1620) 90ff.
 Zeit; *Gesangbuch (Schemelli) 1736* 137.
 Zelle, Friedr. (24. I. 1845 bis 1. X. 1927) 68, 152f.
 Zelter, Karl Friedrich (11. XII. 1758—15. V. 1832) 155.
 Zenck, Hermann 46, 47, 68, 69.
 Zeuner, Martin (Anfang des 17. Jahrh.s) 75, 153.
 von Ziegler, Marianne (28. VI. 1695—1. V. 1760) 141.
 Zimmermann, P. 152.
 von Zinzendorf und Pottendorf, Nikolaus Ludwig Graf (26. V. 1700—9. V. 1760) 128, 133ff., 136f.
 Zirler, Stephan (um 1500 bis um 1570) 47.
 Zittau 121, 138.
 Zollkofer, Georg Joachim (5. VIII. 1730—22. I. 1788), schweizer Theolog 155.
 Zürich 46, 59. — *Gesangbuch 1540* 23, 72f. — *Gesangbuch 1723 u. 1735* 137; 1727 137.
 Zur Nedden, Otto 77, 152.
 Zwick, Johann (1496—23. X. 1542) 72f.
 Zwickau 93. — *Gesangbuch 1525* 23. — *Enchiridion (1528)* 23.
 Zwingli, Ulrich (1. I. 1484 bis 11. X. 1531) 47, 59, 68, 72, 152.

BERICHTIGUNGEN.

- S. 25: Zeile 11 lies „1778“ (statt „1578“).
 S. 26: Zeile 1 lies „1572“ (statt „1574“).
 S. 29: Zeile 39 lies „Kaspar“ (statt „Kasper“).
 S. 80: Zeile 37 lies „Johann“ (statt „Christian“) Lauterbach.
 S. 85: Zeile 24 lies „Georg“ (statt „Johann“) Reimann.
 S. 90: Zeile 20 (Überschrift) lies „2“ (statt „II“).
 S. 101: Zeile 8 lies „Joh. Andreas“ (statt „Georg“) Quenstedt.
 S. 106: Zeile 15 lies „geistlichen“ (statt „gründlichen“).
 Taf. V: Rückseite lies „Gallus“ (statt „Galleus“).
 Taf. VI: Vorderseite lies „Orgelpartitur“ (statt „Originalpartitur“).
 S. 138: Zeile 44 lies „Gottfried“ (statt „Friedrich“) August Homilius.

INHALTSVERZEICHNIS.

	Seite
I. Die evangelische Kirchenmusik im Zeitalter der Reformation	I
Literaturverzeichnis	68
II. Die evangelische Kirchenmusik im Zeitalter des Konfessionalismus	69
1. Die Epoche der Gegenreformation	69
2. Die Epoche der Orthodoxie und der Mystik	99
3. Die Epoche des Pietismus und der Aufklärung	131
Literaturverzeichnis	151
III. Die evangelische Kirchenmusik im Zeitalter des kirchlichen Indifferentismus	153
Literatur-Verzeichnis	162
Namen- und Sachregister	163

VERZEICHNIS DER TAFELN.

I. Lukas Cranach, Luther, 1521	I
II. Brief Luthers an Johann Walther, 21. Dez. 1527	24—25
III. a) Johannes Spangenberg, „Cantiones ecclesiasticae und Kirchengesänge deutsch“, 1545	
b) Johann Keuchenthal, „Kirchengesänge lateinisch und deutsch“, 1573	
c) Lucas Lossius, Psalmodie, 1553	32—33
IV. a) Michael Praetorius mit Thomas Mancinus und Esajas Körner im Leichenzug des Herzogs Heinrich Julius von Braunschweig und Lüneburg	
b) Michael Praetorius, eigenhändige Widmung der „Motectae et Psalmi“, 1607, an König Christian IV. von Dänemark	88—89
V. a) Heinrich Schütz, Osterdialog, Autograph	
b) Deutsche Orgeltabulatur von Joh. und Kaspar Plötz	116—117
VI. Samuel Scheidt, „Tabulatura nova“, 1624 (II. Teil), in Orgeltabulatur	128—129
VII. J. S. Bach, Gemälde von E. G. Hausmann	132—133
VIII. a) Johann Kuhnau, Partitur-Autograph der Kantate „Ihr Himmel, jubiliert von oben“, 1717	
b) J. S. Bach, Anfang der Hochzeitskantate „O holder Tag, erwünschte Zeit“, 1746	136—137
IX. a) J. S. Bach, Autographie Gambenstimme zur Matthäus-Passion, 1728	
b) J. S. Bach, Partitur-Autograph des Magnificat in D-Dur, 1723	144—145
X. Feier des hl. Abendmahls bei den Lutheranern in der Minoritenkirche zu Augsburg	148—149

UNIVERSAL
LIBRARY



142 027

UNIVERSAL
LIBRARY